

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 411 أكتوبر 2004

آفاق الأدب والسينما
عبدالله خلف

الرواية العربية بين التحقق النصي والخطاب النقدي
د. عبدالكريم جمعاوي

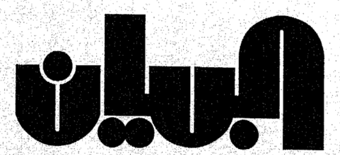
أثر العربية في الشعر الفارسي
حسن خاكرند

«ثلوج دافئة» تذوب رومانسيةً
نورة ناصر المليفي

المسرح التجريبي برؤية بريشتية
ترجمة د. عطية العقاد

يوم مقداره ألف عام
فاضل خلف

ي موريسون: كتاباتي لا تخضع لما يرغبه الآخرون



العدد 411 أكتوبر 2004

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

رئيس التحرير:
عبدالله خلف

سكرتير التحرير:
عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(411) October - 2004



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

اتساع آفاق القصة والرواية مع الفنون السينمائية والمسرحية والبرامجية

بقلم: عبدالله خلف

القصة الأوروبية كانت عبارة عن حكايات مكتوبة عرفت منذ العصور الوسطى بالديكاميرون وأطلق عليها ألف ليلة وليلة الإيطالية منذ عام 1394 إلى منتصف القرن الرابع عشر الميلادي.. وحكايات (كانتر بري) إلى بداية القرن الخامس عشر.. وازدهرت القصة القصيرة في القرن التاسع عشر، وقام الناقد الأمريكي بوضع أول كتاب درس فيه القصة القصيرة. والكتاب بعنوان (فلسفة القصة القصيرة) 1901م..

أما القصة القصيرة في الأدب العربي فإنها جاءت متأخرة مع بداية القرن العشرين متأثرة بقصص الكاتب الروسي تشيخوف، والفرنسي جان دي موباسان، وبدأت القصة العربية بنهج رومانسي، ثم جاءت معبرة عن هموم وأحاسيس المواطن.. ومن الرواد العرب في القصة في مصر محمد تيمور، ومحمود تيمور، وحسين فوزي، وطاهر لاشين، وعيسى عبيد، وشحاتة عبيد وتوفيق الحكيم.

ثم انتقلت القصة في آخر العقد الخامس من القرن العشرين من الرومانسية إلى الواقعية.

وبعد الخمسينيات اشتهر في مجال القصة يوسف إدريس ويحيى حقي وزكريا تامر..

في مرحلة الستينيات تقدمت أساليب القصة.. أما الرواية الغربية فعرفت في القرن الثامن عشر الميلادي في إنجلترا وكانت امتداداً للحكايات الطويلة في الأدب الروماني والإغريقي منذ القدم حيث قصص الفروسية ورواياتها ذات السرد في التعاليم الأخلاقية ولم تزدهر الرواية إلا في القرن الثامن عشر في إنجلترا ويعد «دانيال ريغو» أول روائي ثم فيلدينج وحكايات توم جونز اللقيط..

وازدهرت الرواية الروسية في القرن التاسع عشر الميلادي، وعرف فيها العملاقان ليو تولستوي ودوستويفسكي وهما من رواد المدرسة الواقعية، وجاءت رائعة تولستوي «الحرب والسلام» 1869م لتصور بدقة أحداث الغزو الفرنسي بقيادة نابليون لروسيا..

ومن أشهر الروايات العالمية «الجريمة والعقاب» 1866م، والإخوة كارامازوف 1879م..

وشهدت الولايات المتحدة الأمريكية العديد من الروائيين في القرن التاسع عشر الميلادي أمثال ناثال هووثورن حيث اتبع أسلوب الرمزية وتوغل في الجوانب النفسية للإنسان وله «الحرف القرمزي» 1850م، ومارك توين بأسلوبه الفكاهي الساخر.

وازدهرت الرواية في القرن العشرين مع جوزيف كونراد البولندي ومارسيل بروست في فرنسا وجيمس جويس في إنجلترا..

وأخذت الرواية منهجاً آخر بعد الحرب العالمية حيث ظهر الشكل التجريبي، والقضايا الأخلاقية والدينية بعد أن نشرت الحرب دمارها.

وعرف العرب ما يشبه الرواية مع المويلحي في حديث عيسى بن هشام. ورواية سليم البستاني «الهيام في جنان الشام»..

وهكذا إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى فكتب في الرواية كل من د.طه حسين وتوفيق الحكيم والمازني ومحمود تيمور.

وفي الأربعينيات والخمسينيات عرف عبدالحميد جودة السحار ويوسف السباعي وإحسان عبدالقدوس ونجيب محفوظ الذي أبدع في تصوير المشاهد الاجتماعية وحركة الشارع المصري في رواياته الخالدة «خان الخليلي»، و«زقاق المدق»، و«الثلاثية»، وبرز أكثر في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين حيث أضاف إلى إبداعاته «اللصوص والكلاب»، و«السمان»، و«الخريف»، والطريق»، و«الشحاذ» و«ثرثرة فوق النيل».

لم تكن القصة والرواية تأخذ آفاق الاتساع لولا التطور السينمائي حيث صورت روائع القصص والروايات التي عرفت في القرن التاسع عشر والعشرين لتكون من أشهر الأفلام العالمية.

ولمصر أولويات حضارية عديدة منها أنها شاركت معظم الدول الأوروبية في عرض أول فيلم عالمي للصورة المتحركة للأخوين لوميير بعد عرضه في بروكسل ولندن وبرلين وسويسرا سنة 1895م، وعرض أول فيلم صامت في القاهرة سنة 1896م، وعرض أول فيلم مصري مطول من إخراج استيفان روستي سنة 1927م.

وكانت الأفلام الأولى تعد إعداداً ارتجالياً واقتباساً من القصص العالمية إلى أن استعانت السينما بالكتاب والأدباء المصريين ومن هذه الأفلام: «دعاء الكروان» للدكتور طه حسين و«بداية ونهاية» و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ و«إني راحلة» و«رد قلبي» و«بين الأطلال» و«أم رتيبة» ليوسف السباعي.. وفيلم «لا وقت للحب» ليوسف إدريس، و«غصن الزيتون» و«شمس لا تغيب» لمحمد عبدالحليم عبدالله.. واتخذت السينما بُعداً رومانسياً مع قصص وروايات

إحسان عبدالقدوس حتى تقاضى هذا الكاتب أعلى أجر لقاء النص فتساوى مع بطل الفيلم بواقع 4000 جنيهاً للفيلم الواحد في بداية الستينيات من القرن الماضي.. ومن رواياته «الوسادة الخالية»، و«لا أنام»، و«الطريق المسدود»، و«لا تطفئ الشمس»، «في بيتنا رجل»، «البنات والصيف»..

هكذا ارتفع الفيلم المصري مع القصص والروايات للأدباء والكتاب المصريين واتسعت آفاق القصة والرواية في العالم مع تطور الوسائل الفنية لتنشر الأعمال الأدبية على الملايين في العالم، ولم تعد القراءة الوسيلة الوحيدة لمعرفة القصة والرواية بل اتسعت مع المشاهدة للأفلام والمسرح ثم البرامج الإذاعية والتلفزيونية، ومازال الطلب على الأعمال الأدبية في القصة والرواية كثيراً وتتطلب الأعمال الفنية المزيد والمزيد من النصوص..

هكذا تغلب فن القصة والرواية على غيره من فنون الأدب في العالم مع اتساع آفاقهما الفنية، وأصبح الفن القصصي هو أبرز الفنون التي يتناولها الأدباء وتبوّأ هذا الأدب موضعاً كبيراً وبارزاً في الأدب العالمي وصار من أشد فنون الأدب اتصالاً بالحياة الواقعية وأدقها في نقل صور الحياة الإنسانية وأحداثها وكوامنها النفسية حتى صيّرت القصة الإنسان مخلوقاً شفافاً تُرى كل جوانبه..

هكذا تربّعت القصة على قمة الفنون الأدبية بلا منازع..

نعم القصة الآن عماد السينما والمسرح والإذاعة والتلفزيون والوسائل المرئية الحديثة في أجهزة الاتصال.

دراسات

- الرواية العربية بين التحقق النصي والخطاب النقدي.

د. عبد الكريم جمعاوي

الرواية العربية..

بين التحقق النصي والخطاب النقدي

بقلم: د. عبدالكريم جمعاوي (المغرب)

الكتابة الكلاسيكية الترفيهية التعليمية من سمات الكتابة العربية

١ ـ تأطير:

استجابة لغرض هذا المقال توخينا الوقوف على جانبين أساسيين: الأول، اصطلاحي، ويشكل العمود الفقري للخطاب النقدي، وينبه إلى بعض قضايا المصطلح في التراث النقدي، أو يمد المتعلم بالمصطلحات اللازمة مع ضبط تعاريفها. والثاني، يتعلق بالقضايا النقدية التي تقوم على تهيئ المتعلم للخوض في أهم قضايا النقد. وهما الجانبان اللذان نتبين من خلالهما تلك التوجهات التي أخذتها الرواية العربية والأهداف والمرامي التي اختطتها لنفسها، حتى نرى أي منحى أخذته الكتابة الروائية، وأي أفق كانت تتوخاه الكتابة النقدية في مسيرتها التاريخية مع الأدب عامة، ومع الرواية بشكل خاص.

. وهو اختيار نابع من الأسباب التالية:

1- إن الرواية العربية، وبعد طابعها التعليمي والترفيهي والفني والطابع السيد ـ ذاتي، والمؤثرات الخارجية ذات الطابع الوظيفي، وأثر الرواية الفرنسية الجديدة والتطلع إلى الخصوصية العربية، أصبحت تميل في اهتماماتها إلى النظر ملياً في ذاتها.

2- إن النقد كمؤسسة دخل في دوامة جديدة تعرف بالنقد المبدع، حيث نجد حول مفهوم الإبداع «مجموعة كاملة من النقاد الذين مارسوا نوعاً من الالتزام الشخصي الحي، في سبل اختلفت، ولكنها كانت دائماً حريصة على أداء عمل مبدع قد يكون اختيارياً، واستمراراً ورحلة». وتعالت معهم الذاتية النقدية فيما يقومون به، حيث رأوا فيها حلاً موضوعياً في اتصال مع ذاتية أخرى يرون فيها سعياً نحو الحقيقة، ذلك أن هذا الضرب من النقد لا يولي كبير اهتمامه بالحكم، وهذا ما جعله لا يسعى إلى إدراك العلاقات مع العالم الذي يتحرك فيه.

3 ـ لينتج عما تقدم الوصول إلى حساسية نقدية تتداخل فيها الكتابة الروائية بالنقد.

وعليه، يكون موضوع دراستنا يعمل على المزج بين المدخلين المصطلحي وقضايا النقد: أي الرواية العربية بين التحقق النصي والخطاب النقدي.

2 ـ طبيعة الكتابة الروائية العربية:

إن تاريخ الرواية، كفن أدبي، ليس بالطويل على واقع الثقافة العربية، ذلك أن عملية استعادة تاريخها يعني استعادة نصوص ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين في نصوص نسبت إلى الرواية التاريخية وأخرى إلى الرواية الاجتماعية. وقد تزامن ظهورها في الثقافة العربية مع غزوة نابوليون كانطلاقة للمقارنة بين حضارتين متباينتين. وبالتالي رغبة الحضارة العربية في الخروج من التخلف.. حيث تم اكتشاف أشياء من الحضارة الغربية أهمها الرواية. هذا الجنس الأدبي الذي أصبح جنساً طارئاً على الأدب العربي.

وكان أن اقتصرت الفئة العربية المثقفة على الانبهار بالعلوم الغربية، إلا أن هذا لم يقلص من الدور الإشعاعي الذي قام به الأشخاص الذين هاجروا من البلاد. غير أن مثل هذا الدور كانت فعاليته محدودة بسبب التدهور العام الذي عرفته البلاد العربية في ظل الخلافة العثمانية. يضاف إلى ذلك الدور الإيجابي الذي لعبه المستشرقون في التعريف بالتراث العربي.

ثم إن الوضع الثقافي الذي أحاط ومايزال يحيط بالرواية العربية لا يحتفل بحوارية المعارف المتعددة والمستقلة بذاتها. فقد رأت الرواية النور «في حقل ثقافي تلقيني مسيطر (...) قوامه سلطة النص الديني المؤول ملحمياً، بلغة باختين، وسلطة البلاغة المؤولة دينيا». وقد كان النص الديني مرجعاً شمولياً للعالم، له السيطرة المطلقة على جميع الأيديولوجيات النظرية والعملية في آن، دون أن يكون هناك حوار بينه وبين جميع هذه الأيديولوجيات، مكتفيا في ذلك بالدفاع عن اللغة والدخول في نقاشات مجردة لا علاقة لها بالتاريخ. وعليه فإن وضعية الرواية العربية تتطلب بالضرورة عدة عناصر، من شأنها أن تشرح قيام الرواية في ظروف أو شروط لا ترحب بها كما ينبغي. أهم هذه الأمور هو عزلة الروائي، والكتابة الروائية.

وكثيراً ما اتهم الفكر العربي المعاصر بالعجز والجهل والتبعية والانسحاق، فهو لا يتحلى بخصائص ذاتية ولا يعانق القضايا الكبرى التي من شأنها أن تكون ذات فائدة. إلا أن هذا لا يعني أن المثقف العربي لزم الرضوخ، بل كان رد فعله طبيعياً، حيث نجده في بحث دائم لمعانقة القدرة الفنية المبمدعة لديه مع معاناته في حياته اليومية، أو اتخاذ هذه الأخيرة منطلقاً وحافزاً للتعبير الإبداعي الخلاق.

وسرعان ما بدأ العالم العربي

يعرف بعض التغيرات الثقافية، مثل تأكيد المدينة لوجودها الإنتاجي والثقافي، وكذا الأحزاب السياسية التي تعكس الواقع ومشكلاته واحتمالات مستقبله، إضافة إلى تقسيم فلسطين وثورة مصر وهزيمة 1967، ودخول أمريكا كقوة فاعلة في المنطقة. أمام هذا كله ظهرت الكتابة الروائية العربية متفرقة الاتجاهات والأساليب، ولم يتميز من بين كل الأقلام التي كانت تمارس الكتابة غير أقلام كان لها وعي أعمق بالواقع ولم تدفعها الظروف إلى التخاذل. ذلك أن «الروائيين لم يتعاملوا مع الظرف وحده على أساس أنه الطرف الداعي للحوار أو للتفاعل، للاختلاف أو للائتلاف، بل غالباً ما جاءت الثقافة ذاتها ضاغطة عليهم أيضاً».

وهناك يجب التأكيد على أن الرواية العربية، ومنذ نشأتها، إنما كانت متصلة الأسباب بالتراث الأدبي بأشكاله المختلفة مثل المقامة والسيرة والقصة الشعبية. لكن وخلال القرن التاسع عشر تم التعرف على الثقافة الغربية والرواية الأوروبية الحديثة. وعمل الرواد العرب الأوائل على نقل الأعمال الأوروبية، كما عملوا على صياغة بعض الأعمال الأوروبية صياغة روائية، وذلك مثلما ذهب إليه رفاعة الطهطاوي في ترجمته لرواية فنون «مغامرات تليماك»، وترجمة سليم البستاني لإلياذة هوميروس. وكتبوا أعمالا إبداعية مثل «مجمع البحرين» للشيخ ناصف اليازجي، و«الساق على الساق فيما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق، و«تلخيص الإبريز في تلخيص باريز «لرفاعة الطهطاوي.. وكانت مثل هذه الأعمال تنحو منحى المقامة، وما يربطها بالرواية هو الارتباط الواضح بين أجزاء الكتاب ارتباطاً خارجياً أكثر منه داخلياً.

وتبقى الصور التي رسمت عليها الرواية العربية على خارطة الإبداع العربي متمثلة في تقسيمات يكاد يتفق عليها كل من قارب هذه النقطة، وإن على الصعيد القطري، مؤكدين أن ما ينسحب على قطر من هذه الأقطار إنما هو نفسه الذي ينسحب على البلاد العربية ككل. وسوف نأخذ بعين الاعتبار هذه التقسيمات، جاعلين منها صورة بانورامية لواقع الكتابة العربية، وإن كانت مصر وبلاد الشام مركزي البدايات الأولى للعمل الروائي في العالم العربي بفضل سبق اتصالهما بأوروبا.

أمام هذه المعطيات جميعها كان نمط الكتابة الروائية السائد هو ما تطغى عليه النزعة التاريخية والنزعة الرومانسية الحالمة، أو التوجه نحو الكتابة الروائية الواقعية الملتزمة. تلا كل ذلك الأدب الطلائعي الذي قام بدور مزدوج: إنقاذ القديم والسائد، وابتداع الأشكال والصيغ والأسئلة التي تحفز المخيلة والإرادة لتشييد الجديد، أي إلى حدود واقع الكتابة الروائية وما بدأت تعرفه من منعطفات بما في ذلك منعطف الكتابة المكتوبة في قالب الخطاب الواصف.

ولعل من السمات المميزة للكتابة الروائية العربية طابع الكتابة الكلاسيكية التعليمية الترفيهية، حيث

حضور الغاية التعليمية مثل التأكيد على الفوائد اللغوية، وإثبات الغريب. ذلك أن «هؤلاء الرواد الأوائل لم يدخل في اعتبارهم أنهم يقدمون إلى قرائهم رواية، وإنما كان هدفهم تعليم هؤلاء القراء وتثقيفهم». فقد كانت قيمة الكتابة الفكرية أكبر بكثير من الناحية الأدبية، حيث كان المؤلف يعتمد مثل هذه الكتابات وسيلة لتقديم معلومات كالحديث عن العلم.. ليكون ذلك على حساب العناصر الروائية حيث يغيب العنصر الغرامي والتشويق. فالمقالة العلمية مثلا «تتحدث عن موضوع بعينه، تناقشه من جوانبه المتعددة نقاشاً موضوعياً».

وجاء القرن العشرون واكتسى الطابع التعليمي للرواية طابعاً آخر، فبعد أن كانت الرواية التعليمية تتجه صوب تعليم علوم الغرب «أصبحت وظيفتها منصبة على الإصلاح الاجتماعي بتوجيه النقد إلى بعض المظاهر الاجتماعية الغربية التي انتقلت إلى مجتمعنا». ويبقى الملاحظ هو أن أهمية هذه الروايات لا تعود إلى العنصر الروائي فيها وإنما إلى طبيعة الآراء التي تهدف إلى تقديمها.

لقد كانت الرواية في صورتها التعليمية الخالصة نتيجة مباشرة لمتطلبات واقع العالم العربي، كما أنها لم تتأثر بالروايات الأجنبية، وهذا واضح في كونها لم تقدم رواية كاملة بالمعنى المتعارف عليه، فكان قصدها الأول هو التعليم والنقد الاجتماعي. ويبقى التأثير الواضح للرواية الغربية على هذا الضرب من الكتابة متمثلا في التأثر بأفكار وعلوم الثقافة الغربية. يستوي في ذلك تبنيها أو الوقوف ضدها.

وثمة محطة هامة تمت فيها محاولة التوفيق بين الرواية في جانبيها الفني والتعليمي، وكان ذلك على يد جرجي زيدان وفرح أنطوان. فقد أصبح جرجي زيدان «المؤسس الكبير لهذا التيار من الروايات التي تحاول الجمع بني التعليم والتسلية، وقد كتب زيدان عدداً كبيراً من هذه الروايات، واستغرق في كتابتها زمناً طويلاً، امتد من أواخر القرن التاسع عشر إلى أن جاوز العقد الأول من القرن العشرين». إلا أن غياب المصطلح النقدي لهذه الضروب من الكتابة في أذهان هؤلاء الكتاب، دفع بهم إلى عدم التفريق بين القصة القصيرة والرواية. وهذا أمر طبيعي يرجع إلى عدم فهمهم للتصور النظري لهذا الجنس الأدبي.

ولم تكن الرواية الكلاسيكية في صورتها التعليمية، بتياريها هي السائدة أوائل القرن العشرين، وإنما ظهر تيار آخر يرى في التسلية الهدف الأول. وكان للصحافة وللرواية الأوروبية الأثر الواضح عليه.

وإذا كان الهدف الأساسي من وراء الرواية التعليمية هو التعبير عن أهداف كبار المثقفين، فقد جاءت رواية الترفيه قصد «إرضاء رغبات الجماهير وأذواقهم وخضعت خضوعاً كبيراً لميولهم». ومرد ذلك إلى أن التعليم كان محدوداً جداً. وكان لأنصاف المتعلمين أن يجدوا ما يسليهم في هذا الضرب من الكتابة الروائية الذي جاء على أنقاض ذلك

النوع من الكتابة المتأثر بالذوق الشعبي، والذي يتغنى بالملاحم والبطولات القديمة. ينضاف إلى ذلك تأثرها بالروايات المترجمة عن الأدب الغربي وكذا الروايات التي تقلدها. والغرض من كل ذلك هو أن توائم الذوق الشعبي السائد، لا يهمهم في ذلك قيمة الإنتاج الذي يقدمونه «وإنما كانوا أشبه بتجار يلبون حاجة السوق، ويقدمون إليه بضاعة فجة أحيانا، ومسروقة أحيانا ومشوهة في أغلب الأحايين». يطغى عليها عنصرا المغامرة والحب. وزاد امتداد هذا التيار نتيجة التفاعلات السياسية والوطنية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وزيادة عدد المتعلمين، إضافة إلى خيبات الأمل الوطنية والقومية. وهي المرحلة التي يذهب أحد النقاد إلى أنه «لا يمكن أن نسميها مرحلة الرواية بل هي مرحلة ما قبل التأسيس الروائي». وهو الضرب من الكتابة البعيد عما يجب أن توصف به الرواية، حيث إن «أدب التبشير أو الرواية ذا القضية هما أبعد من أن يستنفدا العلاقات الممكنة للأعمال بالقيم، بل هما لا يمثلان إلا نمطا شاذا: نمط الحقيقة الدوغماتية، المتملكة سلفا، التي يجري السعي فقط إلى توضيحها. بيد أن الأدب ليس موعظة: فالفرق بين الاثنين أن ما هو مكتسب مسبق هنا لا يمكن أن يكون إلا أفقا هناك». وسرعان ما عرف هذا الامتداد بروز آثار اتجاهات روائية في الكتابة، وعمل على ترسيخها في التربة العربية.

وإذا كان تغير صورة البناء الاجتماعي في أوروبا وما صحبه من تغير في الفكر قد انعكس على الأدب والفن والرواية بالخصوص، وشمل طبيعة الجمهور المتلقي لهذا الفن، فإن الرواية الفنية في الأدب العربي «أخذت في الظهور مع نمو الطبقة الوسطى في العصر الحديث، بعد أن كان النظام الإقطاعي هو النظام المسيطر في عهد الاحتلال التركي». وبذلك أخذت الرواية تعمل على إرضاء فضول المتلقي باصطناع مؤلفيها لموضوعات خيالية شبيهة بتلك التي كانت سائدة في أوروبا إبان القرنين السادس عشر والسابع عشر، حيث تعددت مستويات الرؤية وانمحى كل من الزمن التقليدي والسرد المسلسل «وظهر بدلا منهما تداخل الأزمنة وتقطيع الأحداث، والمزج بين الواقعية والرمزية والتعبيرية، والاغتراف من التراث العربي ومتابعة التقنية الحديثة في الرواية العالمية.

ومع الثلاثينيات من القرن العشرين أحدثت الرواية العربية قطيعة مع الإبداع الروائي المتأثر بالأدب الشعبي والخيالي، وأخذت تشق مساراً آخر تعبر من خلاله عن النزعة الفردية التي جاءت نتيجة طبيعية للحرية الشخصية. وبذلك أخذت تعمل بالطريقة التحليلية في تقديم شخصياتها، إذ تركز على شخصية رئيسية يعمل المؤلف من خلالها على إسقاط كل همومه وقضاياه. ولعل هذا ما لجأت إليه الرواية الرومانطيقية لأن المؤلف هو من يحلل نفسه ويرسمها مباشرة.

وهنا يظهر الاختلاف مع روايات التسلية والترفيه ويشكل أيضا نقطة ضعف للرواية التحليلية، حيث ضعف البناء الروائي وظهور الكثير من التفاصيل التي لا تخدم الرواية ذاتها، إضافة إلى سيطرة الطابع الشخصي للمؤلف من بداية الرواية إلى نهايتها.

ولقد ركز الروائيون الرومانسيون في نظرتهم على دعامتين أساسيتين هما: التاريخ والمجتمع. ففي مجال التاريخ اهتموا بإحياء الجوانب الإنسانية فيه كأشد الحقائق وضوحا فيه، والأجناس والأرض.. إضافة إلى تمجيد الوطن والتغني بأبنائه، وفي الآن نفسه محاولة التخلص من نواقص الرواية الكلاسيكية.

وفي مجال الرواية الاجتماعية يكون الشيء المعول عليه هو البناء الفني، الذي يصوغ الموضوع في إطار الرؤية الفنية، رغم كثرة الموضوعات التي عالجها هذا الضرب من الكتابة الإبداعية، مثل الحب والتصوف والدين والأسطورة والأرض.. وإن لم يتفق هؤلاء جميعاً حول التعبير عن هذه القضايا المتعددة التي يرشح أن تعود إلى اعتماد أسلوب الخطابة الذي اعتمدوه إزاء مخاطبيهم.

كما اعتمدت الرواية العربية، ضمن اتجاهاتها المتعددة، اتجاهاً يركز على الروية الواقعية، فأبدعت من خلاله في أكثر من زاوية: زاوية واقعية تسجيلية، زاوية رؤية واقعية نقدية وأخرى اشتراكية.

فالمنحى الواقعي التسجيلي يقوم على رصد الظواهر الحسية ويسجلها دون أن يعطي للجوانب النفسية اهتماماً كبيراً، ذلك أن التسجيلية «تقوم على مبدأ الانتخاب والاختيار بما يتواءم مع وجهة نظر خاصة أو فكرة معينة، لكنها تقف عند الظواهر، ولا تعطي اهتماماً للجوانب النفسية العميقة التي تحدد قسمات الشخصيات الإنسانية». ذلك أن اهتمام التسجيلية أقرب إلى البناء الفني منه إلى الاهتمام بالجوانب الفكرية أو الفلسفية.

ومن زاوية الرؤية الواقعية النقدية تم التركيز أكثر فأكثر على المضمون وطرق استخدام تقنيات معينة، تستلهم الواقع الاجتماعي أو لا بما يعرفه من سلبيات وخلخلة في القيم، لتعمد بعد ذلك إلى تحليل الواقع من هذه المنطلقات وتكشف من خلاله عن عيوبه المتردية، حيث إن هذه الحياة «تستحق كل ما في الإنسان من عظيم وجميل بلا رحمة، ولذا غلبت على رؤيتهم نظرة تشاؤمية إلى الحياة وإلى المجتمع». ولذلك سطرت لنفسها عدة مهام تعمل جاهدة من أجل الوصول إليها، مثل النفوذ إلى أعماق الحقيقة التاريخية، وإبراز العلاقة الجدلية بين الإنسان وواقعه. وبذلك يظهر أنها انتقادية من حيث الموقف المعتمد من طرف المؤلف، وواقعية من حيث الأسلوب المتبع في الكتابة.

تلت ذلك رؤية واقعية وسمت بالاشتراكية لها موقف عداء إزاء الاتجاهات الطبيعية والذاتية، وإزاء أولئك الذين جعلوا أنفسهم عبيدا للواقع، وأعطت الأهمية لدور العامل

الذاتي في الفن، ورأت أن «الواقعية الاشتراكية هي قبل كل شيء ثراء الفردية الفنية» وكان التفاؤل هو السمة المميزة للواقعية الاشتراكية، عكس الواقعية النقدية التي يميزها التشاؤم.

وكما عالجت روايات الواقعية النقدية الواقع الاجتماعي والسياسي والقومي، عالجت هذه الأعمال هي الأخرى موضوعات تستمد مادتها من التاريخ العربي المعاصر، وتركت آثارها في الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية لمدة طويلة.

بعد هذه التجارب كلها، طفت على سطح العمل الإبداعي تجارب جديدة في الكتابة الروائية العربية، كانت لها أكثر من صلة بما عرفه العالم الغربي من تقلبات فكرية وسياسية، لعل أهمها تأثير الوجودية التي قامت على رفض النظام الأخلاقي الذي قاد إلى المآسي التي عرفتها البشرية، وعرفت طريقها إلى المجال الأدبي. وقد دفعت بالأدباء إلى تجريب أشكال جديدة تتماشى مع المضامين، كان أبرزها شكل الرواية الجديدة.

لكن، لما كان المجتمع العربي ليس هو الغربي، ولما لم يتعرض المجتمع العربي للهزات المتمشية مع تطوره، فإن المشاكل والقضايا التي يتخبط فيها، هي في حاجة إلى معالجة واقعية نابعة من صلب ما هو عربي. ولما لم يكن الأمر كذلك، فقد ظلت التجارب معزولة عن تطور المجتمع وبقيت حبيسة التأثيرات الثقافية النابعة من أدب الغرب.

وهكذا وبفعل تأثير التيارات الثقافية وجدنا الرواية الفردية التي حبس من خلالها الكثير من الروائيين أنفسهم في فرديتهم، متوهمين أن مجرد الحديث عن هموم واقعهم الذاتي هو من صميم «الواقعية». فأسقطوا همومهم وقضاياهم على «شخصيات» أعمالهم الروائية، معتقدين أن الهمة المنوطة بهم هي التعبير عن أفكارهم وعواطفهم من خلال «الأنا» النرجسية. كل ذلك في تجاهل للظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية، التي ينبغي أن تشكل العلاقات الحقيقية بين الذات والموضوع، وتشكل بالتالي الواقع الموضوعي. وبذلك، «فالتيار الوجودي الذي ساد الحياة الثقافية العربية في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، قام بدور كبير في وضوح هذا التيار الفردي». وكان من أبرز الروائيين في هذا المجال كل من نجيب محفوظ وسهيل إدريس ومطاع صفدي، وغيرهم.

وهناك أيضا تجربة الرواية الرمزية، التي اتخذت الشكل الصوفي واعتمدت الخارق والمدهش في حبكتها القصصية. وحاولت من خلال ذلك أن تعالج المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة بواسطة الخيال وتصوراته. وهكذا قاربت الرواية العربية الرمز من خلال الاتجاه الرمزي الأسطوري، رغبة في تأكيد أمور أخلاقية أو فلسفية أوجمالية، أو من خلال الاتجاه الرمزي الاجتماعي لتجسد أفكارا تديرها في مجتمع له أكثر من مغزى، أخلاقياً أو فلسفياً أو

اجتماعياً.

وعموماً يلاحظ أن كل هذه التجارب ظلت معزولة عن تطور المجتمع، وانحصرت في إطار التأثيرات الثقافية بأدب الغرب. فانعكست بعض المشكلات الثقافية الغربية على كتابات الأدباء العرب والروائيين منهم بالخصوص.

وكان من أولى مظاهر الكتابة الروائية في الأدب العربي طغيان الشكل السيري في الرواية، حيث تندرج معظم هذه النصوص السيرية في شكل «الشيرة الذاتية» في الرواية، حتى وإن حاول أصحابها أن تكون مجرد أعمال روائية لا غير. وأشهر الذين أسهموا في ميدان الرواية من هذا الجانب نذكر محمد حسين هيكل، وطه حسين، وعباس محمود العقاد، وإبراهيم المازني، وتوفيق الحكيم. ومن المغرب نذكر عبدالمجيد بنجلون ومحمد شكري.

وقد تتلاقى هذه الجماعة من الأدباء في تأثرها بالظروف العامة، كطغيان السياسة على الأدب، وضعف استجابة جمهور القراء للأعمال الأدبية الجادة، إضافة إلى طبيعة التأثر بالثقافة الأوروبية. وبرغم كل ذلك، بقيت عواطفهم مشدودة إلى عوالمهم التي تربوا فيها في طفولتهم، وعملوا على ترجمتها في مرحلة عمرية متأخرة من حياتهم.

ويذهب عبدالمحسن طه بدر إلى الإشارة إلى ظاهرتين تتصلان اتصالاً مباشراً بإنتاج هؤلاء، فيؤكد قائلاً «أما الظاهرة الأولى فتظهر في عجزهم عن الإنتماء لهذا الواقع ورفضهم لقيمه ومثله وعدم قدرتهم على التعاطف معه، وقد نشأ رفضهم لهذا الواقع (...) لأنهم نظروا إليه على ضوء أفكارهم وقيمهم المثالية التي استمدوها من الحضارة الغربية (...) وتقودنا الظاهرة الأولى التي نشأت عن اتصالهم بالثقافة الغربية، وعجز مجتمعهم عن الاستجابة لأفكارهم التي استمدوها من هذه الثقافة، إلى الظاهرة الثانية التي يتصف بها أدباء هذا الجيل والتي تتمثل في الإحساس المفرط بالذات». ذلك أنهم يراقبون أعمالهم بأذواقهم. والملاحظ على ذلك هو أنهم لم يرفضوا الواقع رفضاً تاماً، وذلك لارتباطهم به نفسيا بحكم تربيتهم واستمرار حياتهم على أرضه. إلا أن هذا لم يمنعهم من تصوير واقعهم بصورة بئيسة، عاملين على هدم القيم والتشكيك فيها ونزع الثقة بالإنسان وقيمه. ومما يزيد في إحساس هؤلاء بالذاتية هو إحساسهم الدائم بالغربة وعدم قدرتهم على تحقيق كل ما يطمحون إليه، مما يزيد من رغبتهم في ظهور بمظهر المتفرد.

وتعتبر كتابة السيرة الذاتية عند البعض بمثابة تضييق للعملية الإبداعية، حيث يبقى المؤلف حبيس وحدتها المتكلفة. وبذلك فهي كما يقول **Albert Thibaudet** «فن غير الفنانين، ورواية غير الروائيي». وبذلك كان المعول عليه، ولايزال عند المبدعين العرب، كما عند غيرهم، هو العمل على تطوير العمل الروائي،

وهذا لا يعني وجوب النظرة الدونية لهذا النوع من الكتابة، حيث إن كبار المنتجين لهذا الفن كثيرا ما كتبوا مذكراتهم، وكانت أعمالاً إبداعية رائعة، لأن الروائي في جميع الحالات يكتب «عن حياته ولغته وثقافته وعن أيديولوجيته». وهذا واضح في النص الأدبي الروائي من أن الشكل الخارجي كان سردياً بالأساس، إلا أن هذا لم يؤثر سلباً على تطور «الروائي» في النص السردي.

وسواء أكانت السيرة الذاتية مباشرة أم غير مباشرة، فهي ظاهرة ملازمة للسرد الروائي. «فالإنسان العربي أصبح أكثر من أي وقت مضى محتاجاً إلى كتابة تاريخه الشخصي، ومن خلاله كتابة تاريخ مجتمعه بأكمله». وذلك لعرض الإشكال الذي يعانيه المؤلف سواء عن طريق بطل عمله السيري، أو من خلال شخصية من شخصياته تكون في آخر المطاف عرضاً جزئياً من إشكالية المجتمع، ترصد من خلال محطة تاريخية بكل تفاصيلها وبكل ما ظهر منها وما بطن. وبذلك يتداخل فيها الذاتي والموضوعي واليومي والتاريخي، والشعوري واللاشعوري. وحتى وإن اختلف التأثير يبقى التخييل هو الأساس لإيصالها عن طريق اللغة.

لا نزعم أننا قمنا بعملية تصنيف للرواية العربية. ذلك أن في كل تصنيف تعسفاً ما يقطع بين الأشياء قطعاً ويجعلها تبدو على غير ما هي عليه. حيث نجد في الرواية الواحدة أكثر من توجه وإن تفاوتت في الأهمية، ينضاف إلى ذلك أن تاريخ الرواية العربية، مثل تاريخ الأدب العربي منذ فجر النهضة، كان شديد الارتباط بالواقع المليء بالصدمات الناتجة عن الاحتكاك والصدام بالغرب. وكيفما كانت الحال إنما هي الصورة التي كانت، وربما لاتزال عليها وضعية الكتابة الروائية العربية. ولعل هذه الوضعية هي التي أثارت المبدعين لوضع مسار جديد للكتابة. ولن ننتظر منهم في إطار هذا المسار الجديد الشيء الكثير، على اعتبار جدة هذا الجنس، وجدة مساهمتهم، وإنما الذي ننتظره هو التساول الذي يملأه القلق والرغبة في تطوير الكتابة الروائية. ذلك أن «الرواية قد غيرت بشكل جذري من قواعد أصالتها والتالي من طبيعتها، ونتحدث الآن عما نسميه بالحساسية الروائية الجديدة. بمعنى أن هناك تغيراً شاملاً في الرواية العربية ككل، ولكن هناك أيضاً - وهذه نقطة هامة، لا تنفصل عن هذا التغير بأي حال من الأحوال، وإنما تتفاعل معه - التغير فيما أسميه بعلاقة المركز بالهامش أو بالأطراف». وذلك في ظل غياب الناقد أو الفيلسوف الذي يعمل على وضع قانون لهذا الجنس، الذي لم يكتب له التشكيل على غرار المسرح والشعر. ولعل هذا ما رأيناه إذ ما كادت تتكرس سمات التقليد في الرواية العربية، حتى تحولت إلى هدف أثير لكل من الروائي والناقد. لكن بعد ذلك فإن أهم ما أصبح يميز الرواية العربية المعاصرة هو تحررها من النمط الأوروبي لرواية القرن التاسع عشر وبدايات القرن

العشرين، ودخولها الجزئي إلى ما يسميه محمد دكروب «عالم الشكل المختلف».

وبذلك عملت هذه الرواية على تكامل عربية الرواية العربية وروائيتها، عن طريق رفض سلطة النموذج العربي القديم منه أو الغربي الواد. وهو العمل الذي رأت فيه الإجراء الموصل إلى اليقظة والنهضة. وقد تجلت الجدة كذلك في المعمار الجديد الذي يرفض استمرار نفس أسلوب التفاعل على بعض المكونات الروائية، كالسرد واللغة والزمن والمكان.. والعمل على توظيف مخالف لتقنيات قديمة. وكان لتعاملها مع البطل تعاملاً آخر يقوم على الحياة الطبيعية بكل أبعادها، عوض البطولة الخارقة. وتعاملت مع السرد عن طريق مستويات عدة، مثل تداخل الحكايات التفصيلية وتداخل الأحداث والشخصيات وتعدد أزمنة المحكي. والغرض من ذلك كله هو تدمير طولية السرد ودحض مفهوم الوحدة البنائية. لكن لما كانت الحداثة ليست ثابتة وليست سهلة المنال، أضحى من الممكن أن تتمم هذه الصفات أو بعضها النص الروائي المعاصر.

3 ـ طبيعة الكتابة النقدية الروائية العربية:

وهنا سنلقي نظرة سريعة على طبيعة الكتابة النقدية، التي تعاملت مع واقع الكتابة الإبداعية الروائية العربية منذ نشأتها، مروراً بأهم المراحل التي قطعتها حتى اليوم.

وغرضنا الأساسي وراء كل ذلك هو تبيان الجانب السلبي الذي أحدثه النقد إزاء الكتابة الروائية، بعدما بينا الأثر السلبي الذي أحدثته هذه الأخيرة على نفسها. لأجل ذلك ارتأينا أن نعطي نبذة عن الأشكال النقدية التي تعاملت مع الأدب العربي، وبداية التعامل مع جنس الرواية.

تبقى البدايات الأولى لحركة النقد الأدبي، في العالم العربي، مندرجة ضمن إطار الدراسات الأدبية ذات الطابع المدرسي، أكثر من دخولها في دائرة النقد الأدبي بمعناه المعاصر. ولعل هذه الحقيقة قد تركت آثارها واضحة على تطور النقد لمدة طويلة «إذ مال في معظمه إلى المحافظة والتقليدية، وجنح إلى التعميم والموسوعية وكلها سمات انحدرت إليه من الأسلاف القدماء». وهي مرحلة أتت بعد المرصفي وتعرف بحركة التجديد. إنها الحركة التي شارك فيها المويلحي وأحمد صراف وإبراهيم اليازجي ومصطفى لطفي المنفلوطي، وغيرهم في مطلع القرن الشرين. وكانت تتميز بالتبسيط والدخول في العموميات، بل إنه وحتى تلك المتخصصة في النقد كانت تؤرخ للأدب العربي كله منذ العصر الجاهلي وحتى العصر الحاضر في كتاب واحد. وبذلك كانت الكتب النقدية الصادرة في ذلك الوقت ذات بعد تاريخي، غرضها التقديم السريع لتاريخ الأدب غافلة عن القضايا المعيارية.

لقد بلغت حركة النقد الأدبي

مرحلة متقدمة من التطور «وكان أبرز دليل على هذا التطور والنضج هو نوعية المعارك الأدبية، والقضايا النقدية، المطروحة على صعيد الجدل والمناقشة، ونوعية الدراسات الأدبية التي صدرت، واستلفتت نظر القراء أو استحوذت على اهتمام النقاد والدارسين». وهنا تجدر الإشارة، على سبيل المثال إلى مدرسة الديوان التي مثلها ثالوث: العقاد وشكري والمازني، ومدرسة أبولو، وجميع المعارك التي كانت تدور بين أنصار القديم وأنصار الحديث. إضافة إلى المنهج العقلي الذي استنبطه طه حسين في إعادة النظر في التراث العربي. لكنها كانت تركز كلها على الشعر أكثر من سواه من فنون الأدب.

بعد ذلك بدأت أصابع الاتهام توجه إلى النقد. يقول إلياس خوري «فإذا كان النقد الأوروبي مايزال يحافظ على موقع الرواية منذ مئة وخمسين عاما، فالنقد العربي، في غالبه، مايزال يعيش بين الماضي العباسي والمستقبل الأوروبي. دون أن يستطيع اكتشاف الآلية الداخلية للكتابة المعاصرة واستنباط المفاهيم النقدية انطلاقاً منها». ففي الثقافة العربية تبقى الأسطورة العربية هي أسطورة الأول. ولحسن حظ الرواية العربية أن الأسطورة النقدية لم تعترف بنص قصصي أول. ومع ذلك انتقلت الأولوية إلى النموذج الغربي. ولعل لهذه الأسطورة النقدية أثرها السلبي في تحويل النقد إلى ترسيمات شبه جاهزة.

ولايزال بعض من النقد العربي يعاني من قصور كبير في إدراك العلاقة بين العلاقة والإبداع، وبين النقد والكاتب، وبين النقد والقارئ، وبين النقد والعصر الذي ينتمي إليه النص المنقود.. بل إن النقد العربي المعاصر إنما يعكس جملة من الهرطقات حاول خلدون الشمعة تعقبها فحددها في خمسة محاور، هي: 1- هرطقة الإبداع. 2- هرطقة الاتجاه. 3- هرطقة التذوق. 4- هرطقة التاريخ. 5- هرطقة الاستهواء. وعليه فالحديث عن وجود أزمة في النقد ينبغي أن يلم بجميع أطرافها. فالكثير من النقاد «يتجاهلون أن لها جذوراً متشعبة تتصل بالنتاج المنقود حيناً، وبأصحاب هذا النتاج في أحيان أخرى (...) وهم يفترضون أن أي موقف نقدي لا يقف من العمل المنقود موقف الانبهار، إنما يعني أن الناقد يضع نفسه فوق العمل المنقود، ولا يدركون أن العمل المنقود نفسه ربما كان دون مستوى النقد».

ثم إن التعامل مع الآداب، كان إلى مطلع القرن التاسع عشر بأوروبا تعاملا بلاغيا بالمفهوم الذي عرفه قدماء اليونان وقدماء العرب، وأيضا قدماء الغربيين للبلاغة فيما أنجزوه من دراسات وأبحاث. بل وعرفت البلاغة القديمة عددا من الدراسات الحديثة سواء في إطار «علوم اللسان» أو «علم الأدب».

وكانت هذه البلاغة قد تقننت أساسا في اتصالها المتين بإبداعات الفحول الذين «يدورون في الغالب في أفلاك ذوي النعمة والجاه، ويكتبون على شرائط تحددها الذات

المتقبلة أكثر من الذات المبدعة، أو بالنص الديني الذي يعد مثلا أعلى للإعجاز البياني، فإن النظر قد انصب أساسا على الآثار الأدبية يستنطقها عن أسرار جودتها، ولم يتجه إلى الذين أبدعوا تلك الآثار إلا فيما ندر». وبذلك، كان حل ما انبنى عليه المنهج البلاغي في تعامله مع العمل الأدبي، يتصل باللفظة التي تأتي متخيرة شريفة أو سوقية مبتذلة، أو بالعبارة التي قد ترتاح إليها الأسماع أو تنفر منها، أو بالكلام الذي قد يخلو من التشبيه والطباق والجناس أو يكثر فيه. وتنحصر دائرة خروج المنهج البلاغي عن هذه المشاغل، فحتى إذا توسع في غيرها لا نجد إلا عبارات من قبيل «الابتداع» و«الاتباع» و«السرقة» و«الاحتذاء».. ولقد وصل الأمر بهذا المنهج إلى أن أصبح مجموعة قواعد وقيود ترهق المبدع، ويجدها القارئ آلية لكثرة مصادفتها في كل النصوص المدروسة.

إلا أن هذا لا يعني التقليص مما وصل إليه القدماء من نتائج، فقد أثاروا مسائل لم يمكنهم واقع المعرفة العام عندهم من حلها. وذلك من قبيل تمييز الآثار الأدبية عن سائر الآثار الكلامية، وأن الذي يحاكم به الأدب إنما يقع خارج الأخلاق والحكمة، وخارج الصدق والكذب، وأن للأثر الأدبي وقعا على النفس وأثرا فيها. وهي فعلا قضايا ماتزال قائمة في صميم التعامل مع الظاهرة الأدبية. إنها بالفعل مشاغل مازالت مطروحة على بساط البحث، لكن التحجر الذي آلت إليه دعائم المنهج البلاغي على مستوى التنظير والممارسة قد أدى بالنقاد والدارسين المتأخرين إلى الخروج عنه، بل والحط من قيمته.

فقد كان القرن التاسع عشر، إذن قرن الثورة العلمية في أوروبا. هذه الثورة التي نشأت على أساس التهذيب والتفريع وتطورت في سياق الثورات الاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي عرفتها البلدان الغربية، حيث كانت نشأة التيار الرومانسي المناهض للكلاسية، وظهور الفلسفة الوضعية ذات الحتمية في تفسير الظواهر الطبيعية، وكذا الاضطراب الاجتماعي الذي عرفته المجتمعات الغربية في تطورها الرأسمالي على أساس من الصناعة والعلم.. وقد أعطت هذه الثورة منهجا في التعامل مع الأدب يعرف الآن بالمنهج التقليدي، الذي يمنح الذات المبدعة مكانة كبيرة.

وباسم هذا المنهج انتفضت عينة من ممثلي الثقافة في البلاد العربية، ممثلة في أصحاب «الديوان» وطه حسين ومخائيل نعيمة، فأجمعوا على مواجهة المنهج البلاغي وإن اختلفت مشارب الواحد منهم عن الآخر. ويبقى طه حسين أبرز من حمل لواء التمرد على هذا المنهج، حيث أكد أن «الذين عاصروا أبا نواس وجاءوا بعده من الأدباء والشعراء وأئمة اللغة، لم يكن لهم في النقد مذهب معروف أو خطة واضحة (...) إننا نستطيع أن نقول إن أدبنا العربي يخلو أو يكاد يخلو من النقد الصحيح خلواً تاماً». والمنهج الذي يدعو إليه طه حسين هو الذي انتشر انتشاراً واسعاً

في البلاد العربية، طيلة المنتصف الأول من القرن العشرين.

إذن، كان من الطبيعي أن تجابه البلاغة بالرفض، حيث واجهت واقع الأدب في تطوره.. حتى أنه يمكن القول إن ما لقيته البلاغة من مجابهة ورفض، لم تلق مثله علوم أخرى لها علاقة بحقول معرفية غير لغوية وبعيدة عن الأدب. ويرجع R.Barthes ذلك إلى أن «البلاغة كانت في معظمها فن افتتان لكنها الآن لم تعد كافية، والمسألة اليوم هي معرفة ما يمكن أن يكون فتنة في النص، كيف نتصورها ونجعل الآخرين يدركونها وعلى الخصوص كيف نجعل من ينوي الكتابة مقتنعاً بها؟». ويسير صاحباً كتاب «نظرية الأدب» في هذا الاتجاه، حيث يؤكدان أن المناهج القديمة في علم البلاغة أو النظرية الشعرية، أو العرض يجب صياغتها في مصطلحات حديثة، حيث إن ثمة مناهج جديدة هدفها مسح مجالات واسعة من الأشكال الأدبية.

ورغك إقرار M. Bakhtine بفعالية الخطاب البلاغي على الألسنية وفلسفة اللغة، حيث تكشف «عن المظاهر الخاصة بكل خطاب (الصوغ الحواري الداخلي) والظاهرات المرافقة له والتي لحد الآن لم ينظر إليها ولم تفهم بالنسبة لثقلها الضخم، النوعي داخل حياة اللغة». وحيث إن لهذه الأشكال البلاغية دلالة خاصة في فهم الرواية، لما لهذه الأخيرة من قرابة تكوينية مع مجموع النثر الأدبي. لكن مع تطور الرواية وخلال تفاعلها مع الأجناس البلاغية، بدأ التفاعل السلمي ينتقل نحو التفاعل العدائي. فاتجه الخطاب الروائي نحو الاحتفاظ بأصالته النوعية، مؤكدا أنه غير قابل لأن يختزل في خطاب بلاغي تتمثل أغراضه الأساسية في تمييز الكلام الحسن من الرديء، والموازنة بين القصائد والخطب والرسائل. ولا يعين الناقد، بشكل كبير، لكونه لا يقدم له الآلة التي تمكنه من الفهم والحكم.. لهذه الأسباب ولغيرها كان طبيعيا أن تمس العملية الإبداعية متمثلة في الرواية. ويكون ذلك دافعا للروائي لإعادة النظر في العملية النقدية البلاغية، بل والإبداعية، الروائية، متخذا سلاح الناقد لكن في منطقته الإبداعية، أي داخل الرواية ذاتها، إن في الأدب الغربي أو العربي.

لقد طبقت المقاييس البلاغية التي كان يدرس بها الشعر في الدراسات الأولى لنقد الرواية في مصر على الخصوص. لكن سرعان ما أحس النقاد الأوائل الذين وضعوا مؤلفات نقدية في نقد الرواية بأنهم يواجهون نمطا جديدا من أنماط الإبداع، لم يكن في رصيد النقد العربي من الوسائل والتقنيات ما يساعد على اقتحام بنيته. وأمام ذلك أضحت حالة النقد الروائي في العالم العربي تستدعي البحث عن مناهج جديدة لاكتشاف طبيعة هذا الفن الجديد.. لأن النقد العربي القديم البلاغي، واللغوي منه على الأخص، وقف عاجزا عن أن يقول شيئا عن النص الروائي. وبذلك عمد النقاد إلى تحليل المظهر الخارجي الذي له قوة المواجهة في هذا الجنس

الأدبي الذي اهتم بالعالم الواقعي. ولم يكن ساعتها من المناهج النقدية المتاحة سوى المنهج التاريخي، إذ كانت النزعة الانسونية صاحبة السيادة على أغلب الدراسات النقدية التي تناولت تاريخ الأدب العربي بشكل عام. وبدا أصلح منهج لفن يتحدث عن الظروف الاجتماعية، ويهتم بالسيرة الذاتية. فاعتبر المنهج التاريخي أداة علمية لاقتحام الفن الروائي الجديد تلته مناهج نقدية أخرى كالمنهج الاجتماعي وما عرفه من تفريعات، مثل ارتباطه بالمادية التاريخية أو البنيوية التكوينية أو سوسيولوجيا النص الروائي. ثم المنهج الموضوعاتي والمنهج النفسي، إضافة إلى المنهج البنائي وما بعد البنيوية. واتفقت هذه المناهج على الطعن في المنهج «التقليدي» وكشف زيفه ومغالطاته، وعملت على تطوير الدراسة الأدبية على نحو مخالف لكل المقاربات القديمة.

وهكذا عملت حركة النقد الروائي في العالم العربي على تجريب واختبار جميع المناهج النقدية التي وجدت في الغرب. وهناك عناوين أخرى لممارسات نقدية خرجت في حقل دراسة الرواية، مثل المنهج التفسيري أو الفلسفي. لكن يمكن أن ترد إلى أحد المناهج المذكورة سابقا. هذا مع العلم أن المتتبع للعملية النقدية في الأدب العربي، والرواية بالخصوص، يلمس الميل نحو توسيع الحديث عن المنهج وأهميته. فقد أصبح الناقد الروائي العربي يرى في المنهج الأداة المنهجية للتواصل مع القارئ. أكثر من ذلك يؤكد سعيد يقطين، الذي يتوقف متسائلا حول نقد الرواية بالمغرب، أن الخطاب النقدي إنما ينتج خطابه من خلال هيمنته على الخطاب الروائي، وتمرير مواقفه من خلال الحديث عنه. ليخلص في الأخير إلى أن نقدنا الروائي المغربي وكذا العربي «نقد متعالم، ويمتلك سلطة هي سلطة الأيديولوجية. ورغم كون الخطاب النقدي أساساً، بعدياً، فإن النقد الروائي، ليفرض ذاته/أيديولوجيته، كأن يريد أن يكون قبليا: يؤشر للرواية كيف ينبغي أن تكون، وينبغي «توجيهها» التوجيه الذي يريد».

وثمة ملاحظات أخرى يمكن تسجيلها على الدراسات الممارسة على الرواية، وذلك مثل اهتمامها بالجزئيات، وانطلاقها من مبدأ الوحدة الأسلوبية، أو فرض رؤية عقائدية وأخلاقية وإصدار أحكام القيمة، أو النظرة التجزيئية للنص المدروس. فلا غرابة، إذن، من أن يؤكد أحد النقاد من أن «الحديث النقدي، إذن، حديث ملوث، متعدد: إنه حديث منحرف، وأولئك الذين يعتقدون أنهم يمتلكون حديثاً فريداً وأحادياً ما هم إلا مواصلين للميتافيزيقا التقليدية». ومثل هذا كله لم يقدم أي إضافة إلى نظرية الرواية. وعليه يبقى النص، وكيفما كانت المجالات المعطاة لنقده، «هو الذي يلعب هذا الدور التحليلي»، إضافة إلى حضور المؤلف والقارئ بعيدا عن الفهم الأحادي القاصر.

لقد كانت هذه هي أهم المناهج النقدية التي واكبت مسيرة النص

الروائي العربي، وكانت لها علاقة صداقة حيناً وعلاقة توتر أحياناً كثيرة. وتبقى علاقة التوتر هي الأفيد للبحث العلمي وللعملية الإبداعية عموماً، والرواية بشكل خاص. وهذا ما يسمح لنا بأن نؤكد أن عمليات التفكير المنبعثة من طرف الروائي، إنما هي نتيجة لهذه العلاقة المتوترة بالأساس.

ومن منطلق الناقد، لا المبدع، يقف محمود أمين العالم لمواجهة كل من يشارك اليوم في معركة النقد الدائرة، يصفهم أولا ثم يلقي عليهم باللائمة:

1 - الذين يستعرضون التعابير البهلوانية أو السباب أو يستدعون السلطات. ويعتبرهم دخلاء على تراثنا الفكري، وغير جادين في تغذية حركتنا النقدية.

2 - الذين يثورون على ما يسمونه القوالب والقواعد الجامدة ويرفضونها، على اعتبار أنها تغليب للصياغة الفنية على المضمون الاجتماعي وخنق الأدب. ويعتبرهم العالم غافلين للتراث الفكري كله والخصائص الجوهرية للغة العربية، ومتجاهلين ما بلغه النقد في تاريخه الحديث من قيم علمية ووعي نظري محدد.

3 - الذين يصطنعون التلطف والوقار فلا ينتهي نقدهم إلى موقف نظري محدد. ويعتبرهم مشاركين في طمس معالم فكرنا النقدي بمختلف اتجاهاته.

4 - الذين يصرخون في وجه النقد العلمي. ويعتبرهم مساهمين في عدم اعتبار هذا النقد جبهة أدب وفن، ويعملون على خلق موائد الصداقة والمجاملات على حساب النقد والتطور الفكري.

ويذهب صبري حافظ إلى حصر أنواع النقد، داخل ثقافتنا المعاصرة، في ثلاثة: هي النقد الجامعي والنقد الذي يمارس ضمن الحركة الثقافية العامة والنشاط التعليمي الخاص بتدريب الدارسين. ثم يعمد إلى جعل هذه الأنواع مقابلة لأدوار نقدية ثلاثة حددها في «الدارس أو المنظر النقدي، الناقد الأدبي التابع للإنتاج الأدبي والظواهر الثقافية، والمدرس». وإذا كان الدور الثاني خاصاً بالقراء والمتابعة، والثالث خاصاً بتدريب الطلاب وإعدادهم لولوج عالم الأدب، يبقى الدور الأول هو المعول عليه. فهو الذي بإمكانه أن يعمل على تسمية المعارف النقدية والأدبية ويوسع الآفاق النظرية الخاصة بالأنظمة الأدبية. لكن، بالمقابل، هناك من الدارسين من يذهب إلى وصف علاقة هذه المناهج بالأدب العربي كونها مازالت تتصف بالبطء «فالمنهج التقليدي بوجهه الانطباعي الذوقي وبوجهه التاريخي الساذج مازال يسيطر على الدراسات لكثرة ما يستخدم في معاهد التدريس. وإذا كانت المناهج الجديدة قد بدأت بعد تزاحمه مطبقة على آثار عربية قديمة ومعاصرة، فإن هذه المزاحمة مازالت محتشمة». إلا أن هذا لا ينفي أنه بقدر نمو مفهوم الإبداع الروائي، تظهر مداخل للنقد الروائي تتفق وتطلعات وفرديات الروائيين، حيث إن «في الإسهامات النقدية الأكثر جذرية

ونضجاً نجد أن معرفة النقد بذاته وأسئلته يسقطها من واجهة التناول ويوظفها لخدمة أسئلة النص الإبداعي الداخلية. وهذا موجود في بعض التعاملات الناضجة نسبياً في النقد الجديد».

4. خلاصة

إن أهم ما يمكن أن نخلص إرليه هو أن المفهوم الفني للرواية في الأدب العربي لم يكتمل مع ظهور رواية «زينب» (1914) أو «الأجنحة المتكسرة» (1912) أو «عودة الروح» (1933). فمثل هذه الأعمال كانت بمثابة مخاض لابد منه قبل زن يلتقي الوعي باليقظة التقليدية للرواية. وهذه الرواية لم تتوطد في مشروع، بل أخذت في الاستمرار، وهي تمتح ممن أقلام مبدعين أمثال نجيب محفوظ وحنا مينة ويوسف عواد.. لتظم فيما بعد آخرين انشقوا عن طرائق السرد التقليدية. لكن دون التمرد الكلي على النموذج الأول رغم ما أثير من مجادلات ساهم فيها محمود مندور، وعبدالعظيم أنيس، ومحمود أمين العالم، وجبرا إبراهيم جبرا، ولويس عوض، طيلة العقدين الخمسيني والستيني من القرن العشرين، قبل أن تظهر على الساحة النقدية اتجاهات غير المدخل الاجتماعي أو الواقعي أو التأثيري أو الأيديولوجي.

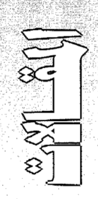
ويُظهر العمل على صياغة نظرية عامة في النقد فوضى في النقد، وفوضى الإفرازات الاجتماعية التي تخرج متنكرة على هيأة أدب وفن.

ومرد ذلك إلى حالة الانفراج التي بدأ يعيشها المجتمع العربي بعد فترة الصمت الطويلة «وهي أيضاً حالة التنفيس النقدي الذي يحاول هذا المجتمع عن طريقها أن يخرج من تقوقعه على ذاته وعلى أوجاعه وعلى مشكلاته وعلى مصادرته فكرياً وحياتياً». وهي المرحلة التي من شأنها أن تجعل الرواية تلج التجريب من بابه الواسع.

وبذلك، تؤكد الأعمال الروائية الناضجة، في الأدب العربي، أنه يمكن أن تقوم لدينا رواية عربية، رغم غياب الشروط التي يسرت ظهور الرواية البرجوازية خلال القرن التاسع عشر.. بل الأكثر من هذا، كما يرى محمد برادة، أنه مع بداية الستينيات بدأ يتبلور مفهوم الأدب متحرراً من علاقة التبعية للسياسي، ومعيداً للنصوص قيمتها الذاتية التي تجعلها مميزة عن باقي الخطابات. وكان من بين التمظهرات الجديدة للرواية العربية، أن حاولت الإجابة عن أسئلة ظلت مغيبة عن طريق ممارسة إبداعية تعمل فيها على كشف الواقع الروائي، والعمل على تجاوزه. وهكذا بدأت تعمل على تعرف نفسها بنفسها. لا بإعطاء الأجوبة الجاهزة، وإنما بطرح الأخرى المقلقة، والتي تأخذ أحيانا طابع بيان حول نظرية الجنس الروائي ككل. وإن كانت في صورة خطاب إبداعي، أي أننا نجد أجوبته في أسئلته.

كما أن النقد هو الآخر لم يسلم من الطابع الإبداعي، حيث بدأ يتمرد على

الطابع الأاديمي، ويعمل على إظهار البعد الإبداعي الذي من شأنه أن يضيف إلى النص، ويعمل على أن يستكشف ما يحتمل أنه غاب من مبدع النص، أو عن متلقيه. فقد غيرت الرواية «من قواعد إحالتها على الواقع وبالتالي من طبيعة فهمها لنفسها ولدورها ولآلية تركيبها الداخلية، وإذا كانت الرواية قد فعلت ذلك، فإنها تطرح علينا من داخلها ضرورة أن نفكر في مقترحات نظرية مختلفة عن تلك التي اعتدنا أن نستنيم إلى دعة إنجازاتها (...) هذه المقترحات القديمة ربما كانت نابعة ومتوازية ومناظرة للحساسية الروائية التقليدية، وقادرة على إضاءة بعض جوانبها، أما تغير الرواية فهو الذي فرض على النقد أن يطرح على نفسه أسئلة أخرى حتى يصبح قادراً على التعامل مع تلك الحساسية الروائية الجديدة». أمام هذا لا يسعنا إلا أن نتأمل صورة الدراسات الأدبية الحالية والنتائج التي توصلت إليها على مستويي التنظير والتطبيق.



ـ أثر العربية في الشعر الفارسي

حسن خاكرند

أثر العربية في الشعر الفارسي

بقلم: حسن خاكرند

اللغة كسائر مظاهر الحياة تعمل فيها الحوادث والطوارئ فتعطيها شيئاً وتأخذ منها شيئاً، فقد تتغير مبانيها وصورها على مرور الزمان وكثرة العوامل فإذا بها لغة أخرى قد لا تشبه أصلها في شيء ولا يجمعها معها لفظ، وذلك إذا ما تهيأت لها أسباب التغيير والتبديل والتجديد، وهذا ما طرأ على جميع اللغات البشرية عند مرورها بعوارض زمنية عملت فيها عملها، ومن هذه اللغات كانت اللغة الإيرانية.

لقد مرت اللغة الإيرانية بثلاثة أدوار: دور اللهجات القديمة، ودور اللهجات الوسطى، ودور اللهجات الحديثة والحاضرة، وبالطبع كانت هذه الأدوار الثلاثة بمثابة حلقات ربط الزمن بعضها ببعض، وأبعدتها الحوادث والطوارئ والتفاعل في سلسلة طويلة لم يعد لآخرها خبر عن أولها إلا الشيء اليسير والنزر القليل.

وحين دخل الإسلام بلاد فارس كانت اللغة الفارسية الشائعة هي اللغة «البهلوية» وهي من أهم اللهجات الإيرانية الوسطى التي كان قد تم بها تسجيل الكثير من الآثار الزرادشتية وتعاليمها، كما تم نقل كتاب «الأفستا» إلى لغتها، ويدل تاريخ اللهجات الإيرانية على أن اللغة الدريّة وهي اللغة الفارسية الحديثة للدور الثالث كانت معروفة في «المدائن» عند دخول الإسلام إليها، وهي امتداد للغة البهلوية وأحد مظاهر التفاعل بين اللهجات المتقدمة، واعتبر الجنرال «سايكس» في كتابه «تاريخ إيران» أن دخول اللغة العربية في اللغة الفارسية نهاية لدور البهلوية، وزاد على ذلك أن اعتبرها من اللغات المهجورة.

وامتدت الفتوحات الإسلامية إلى بلاد إيران، وظهر الإسلام في صورته العربية لغة وطبيعة وحكماً، وعرض الإسلام على السكان الإيرانيين الدخول إليه، فكان ذلك عاملاً في دخول اللغة العربية في صلب اللغة الفارسية الحديثة

وتغلغلها فيها.

وفي تلك الأدوار كان الإيرانيون يسعون للإحاطة باللغة العربية لدواع مختلفة، وكان لطول مدة السيطرة العربية وانقطاع الفرس عن الاتصال بماضيهم، وما أصاب كتبهم القديمة من إحراق وتلف أن أدى كله إلى تعزيز مدى عمل اللغة العربية في اللغة الفارسية، حتى خرجت به مخرجاً آخر، ولكنه مخرج لم يتجاوز حدود اللفظ، لأن دخول الكلمات العربية إلى الفارسية لم يجر على أساس الحاجة إلى المعاني كما كان قد حصل من طلب العربية للفارسية ودخول الكلمات الفارسية في العربية، فحين تستعمل الفارسية كلمة «محبة» و«جفا» و«عفو» و«عطا» وغير ذلك من الكلمات التوددية أو المعاكسة للتودد من اللغة العربية مثلاً، فلا تستعمل افتقاراً للمعنى كما استعملت العربية كلمات: «السندس» و«الياقوت» و«النجرس» و«الزئبق» و«الاستبرق»، وإنما قد جرى استعمالها لدواع حضارية ورغبة بالاقتداء بذلك النحو الذي أضاع عليها كيانها، فحملها على تقبل هذا الجيش الجرار من الكلمات العربية.

على أن العامل الأساسي لنزوع الإيرانيين إلى العربية هو دخولهم دين الإسلام وهذا ما سنعرضه..

جاء الإسلام إلى إيران وجميع طقوسه وتعاليمه ونصوصه بالعربية، وكان التبشير بالإسلام وباللغة العربية هو الغاية الأولى والأخيرة من الفتوحات الإسلامية.

يقول البروفيسور «إدوارد براون»: إن الآثار الإيرانية وحضارتها التاريخية تعرضت مرتين لحملتين أحدثتا فيها فجوتين عميقتين، أولاهما: الحملة التي قام بها الإسكندر على إيران والتي انتهت بزوال «البارتيين» وقيام الساسانيين في عهد بلغ مداه خمسمائة وخمسين عاماً، أما ثانيتهما: فهي الحملة التي قام بها الإسلام على إيران، والتي لم ينته بها عهد الساسانيين فحسب، وإنما أطاحت بالديانة الزرادشتية، وعلى أن مدة هذه الفجوة كان أقصر من الفجوة الأولى، ولكن تأثير الإسلام كان عميقاً في نفوس الإيرانيين وفي أفكارهم ولغتهم، لأن الحضارة اليونانية وطابعها على ما رأى «نولدكة» **Neldke** لم تستطع أن تتجاوز المظاهر والشكل والقشور من حياة الإيرانيين، أما الشريعة الإسلامية فقد تغلغلت في ذلك الحين بشكل ملحوظ في إيران.

ويقول «شبلي نعماني» في الشعر الفارسي: إن الحقيقة هي أن الإسلام يشيع وينتشر في أية أمة، يشغل الدين منها كل فراغها، ويحتل جميع نفوسها، بحيث لا يبقى مجال للتفكير في شيء آخر من الشؤون المدنية والاجتماعية غير الدين.

ويقول ابن خلدون: إن استعمال اللسان العربي صار من شعائر الإسلام، وصار هذا اللسان لسان الشعوب والأقوام في جميع المدن والأمصار، وهذا ما دعا المدركين في المسلمين الإيرانيين أن يمنحوا الديانة الإسلامية كل ما يملكون من جهود للتفقه بها، ودراسة فلسفتها

وأهدافها، والحدب على القرآن الكريم وتتبع تفاسيره، وما تفيض به كتب السيرة، وكتب الحديث والأخبار والرواية، ولما كانت مثل هذه العناية بالدين لا تتم على وجوهها الكاملة من غير الإحاطة باللغة العربية وقواعدها، فقد أقبل الكثير من الإيرانيين وأولادهم وأحفادهم من الداخلين في الإسلام مباشرة أو من الموالي على دراسة اللغة العربية والنصوص الدينية ومتطلبات البلاغة، حتى لقد نبغ فيهم أئمة وعلماء: كأبي حنيفة النعمان بن ثابت في الفقه، وكالبخاري في الحديث والكسائي وسيبويه والفراء والأخفش في النحو، وكأبي عبيدة معمر بن المثنى في اللغة والأدب وغيرهم ممن تصدوا لدراسة الدين والأدب في القرنين الأول والثاني: أما الذين نبغوا بعد ذلك من الموالي أصلاً أو الداخلين في الإسلام مباشرة أو انتقالاً عن آبائهم، فقد كانوا كثيرين جداً، وعن طريق هؤلاء وأمثاله انتقلت نصوص الديانة وشروحها وتفاسيرها وإعرابها وقواعد اللغة وعروض الشعر إلى اللغة الفارسية، فكان لها شأنها في تطوير اللغة الدرية الفارسية، ونسيان أو تناسي عدد غير قليل من الكلمات الفارسية، بل اختفائها نهائياً من القواميس الفارسية وحلول الكلمات العربية محلها، وكان الاهتمام باللغة العربية من الإيرانيين قد بلغ القمة منذ القرن الثاني الهجري، فما بعد حتى ألفت عدة قواميس للغة العربية باللغة الفارسية. لقد وقع اختلاف كبير عند مؤرخي الأدب عن الشعر الإيراني، وعما إذا كان للشعر وجود في اللغة البهلوية قبل دخول الإسلام إلى إيران، وعلى الرغم من هذا الاختلاف، فإن الرأي يكاد يكون واحداً في أن حضارة كحضارة إيران وفنوناً كهذه الفنون المشهورة، منذ أول تاريخ إيران حتى اليوم لتفرض على الباحثين الإقرار بوجود الشعر، والشعر الجذاب الباهر، ولكن أين هو هذا الشعر؟

تناولت الدراسة قسم الأناشيد من «الأفستا» باعتبارها أقرب إلى مفاهيم الشعر، وقد لقيت هذه الدراسة صعوبة كبرى بالنظر لاختلاف هذه الأناشيد من حيث الصيغة والتهجئة، وبالنظر لما دخل على هذه الأناشيد من عبارات وكلمات يظن أنها أضيفت بعد زمن طويل إلى هذه الأناشيد، كشروح وتوضيحات، ولكنها ما لبثت أن صارت أصلاً، وقد أحدث تفريقها وفصلها فيما بعد عن الأصل الصحيح مشاكل عويصة، وكيفما كان الأمر قد تصدى عدد كبير من علماء الاستشراق إلى دراسة الشعر الفارسي القديم من «الأفستا».

على أنه يمكن اعتبار بداية القرن الثالث الهجري كنقطة بداية لتاريخ الشعر الفارسي كما نعرفه، ويقال إن أول قصيدة نظمت في الفارسية الحديثة كانت قصيدة «عباس المروزي» التي ألقاها أمام المأمون، ومع هذا فإن «أبا حفص الحكيم السندي» كان أول من نظم بالفارسية في القرن الأول الهجري، ويبدو أن تخطي التاريخ «لأبي حفص» واعتبار

ابتداء تاريخ الشعر من «العباس المروزي» لم يكن إلا لأن العروض العربي الذي لازمته الفارسية في قول الشعر الفارسي لم يظهر للوجود إلا في القرن الثالث الهجري، وبعد أن عمت فيه اللغة الفارسية الحديثة جميع إيران، بعد أن كانت مقتصرة على الجهات الشرقية منها وحدها، وللشعر الفارسي الحديث ثلاثة أدوار هي:

الدور الأول: يبتدئ من «حنظلة البادغيسي» وينتهي بـ«نظامي».

الدور الثاني: وهو الدور المتوسط، ويبتدئ من «كمال إسماعيل»، وينتهي بـ«جامي».

الدور الثالث: وهو الأخير، ويبتدئ بـ«فغاني»، وينتهي بـ«أبي طالب حكيم».

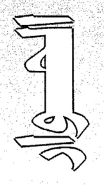
وقد تغلب على هذه الأدوار التي تكامل امتزاج العربية فيها بالفارسية طبيعة الشعر العربي من حيث الموسيقى أو الوزن، ومن حيث البديع، أما من حيث الوزن فكل البحور في الشعر الفارسي، باستثناء البعض القليل منها كبحر الرباعيات مثلاً. عربية اتخذها الشعر الفارسي طريقة للأداء، وكان عمود الشعر العربي من حيث الطريقة واحداً لا يكاد يحيد عن نمط القصيدة، قبل أن يظهر الموشح، فجارى الشعر الفارسي الشعر العربي في ذلك أول الأمر، ثم كسر عموده وأحدث نظم المقاطع والرباعيات والمثنوى وغيره، كما أحدث الشعر الفارسي في طريقة القافية العربية تغييرات كثيرة من حيث تعدد القوافي في المصاريع أو القصيدة أو سجعة ما قبل القافية وغير ذلك من التصرفات الفنية، ومع ذلك كله فإن المبنى العام من حيث الموسيقى والوزن في الشعر الفارسي لا ينبغي أن يعتبر غير عربي.

ولم تكن البحور وحدها التي أخذها الشعر الفارسي من العربية نتيجة للعوامل التي سردناها بخصوص دخول اللغة العربية في صلب اللغة الفارسية، وإنما كان للبديع الذي اتصف به الشعر العربي أكثر من أي شعر آخر في الشعر الفارسي الحديث، وهذا لا يعني أن اللغة الفارسية بطبيعتها تخلو من البديع، ذلك لأنه ليس ثمة لغة تخلو من ألوان البديع المعنوي أو اللفظي الطبيعي على قدرة قابلية تلك اللغة وقدرة تعبيرها، وعلى الأخص الفارسية، فإنها غنية بالبديع المعنوي الطبيعي البعيد عن الصناعة، وتملك الفارسية الشيء الكثير من البديع الذاتي الذي قد يظنه البعض ضرباً من الصياغة والبديع اللفظي التي تأتي به الصناعة، بينما هو بديع ذاتي تختص به الفارسية، كما تختص به العربية، والمقصود بالشأن الذي أحدثته اللغة العربية من بديعها في الفارسية هو التفنن اللفظي والصياغة الفنية التي تعتبر العربية فيه من أغنى اللغات الحية، وقد تأثرت الفارسية بهذا البديع إلى حد كبير، حتى طفح الشعر الفارسي بألوان كثيرة من الاستعارة والجناس والتورية وسائر ضروب البديع اللفظي وفن الصياغة.

وللحقائق المذكورة وغيرها فإننا

نستطيع القول إن كلاً من الشعر العربي والشعر الفارسي قد أعطى وأخذ، فقد أعطت الفارسية الشعر العربي عمق المعنى وجمال التصوير وعمق الحكمة واتساع الأفق، وأعطت العربية الشعر الفارسي العروض والبديع والدين بمنازعه وأفكاره.

ولكن هناك حقيقة واضحة يستطيع كل متأدب، فضلاً عن الأديب، أن يلمسها وهي أننا إذا ألقينا على الشعر العربي، والشعر الفارسي نظرة عامة وجدنا أنفسنا أمام أدب يكاد يكون واحداً من حيث التصوير والتشبيه والكناية والبديع، بحيث إذا قمنا بترجمة الأدبين إلى لغة أخرى صعب على من يتولى درسهما أن يفرق بينهما ويعيد كل أدب إلى أصله، وذلك لأن الاتصال بين هذين الأدبين قد بلغ حداً لم يبلغه أي اتصال بين أدبين آخرين، بسبب تلك العوامل التي استعرضناها في هذا المجال.



- توني موريسون: أحب شخصياتي وأدللها

ترجمة حسن عيد

الحاصلة على نوبل.. توني موريسون:

الكاتب غير مقيد بما يرغبه الآخرون

ترجمة: حسين عيد (مصر)

«لا أريد أن أعطي لقرائي شيئاً كي يبتلعوه، بل أريد أن أمنحهم شيئا ينعرون به ويفكرون فيه!»

«أن تتبع تصرفات الشخصيات من نتاج الموقف الذي تخيلته، هو جزء من معرفة ما تدور حوله الكتابة!».

«أحب شخصياتي وأدللها وأحب صحبتها، طالما كنت معها!»

القضية هي أن تحاول أن ترى العالم من خلال عيون شخصياتك!»

«أنا ببساطة أحاول أن أعيد في كتبي إبتكار شيء ما من فن قديم!»

إنني أتيح لنفسي أن أكتب كتباً لا تعتمد على إعجاب أحد بها لأن ما أريده هو أن أكتب أفضل!

ولدت توني موريسون في لورين بأوهايو عام 1930. تبزغ جذورها الجنوبية وتنتشر من خلفية فرعي أمها، فقد سافر والد أمها شمالاً من جرينفيل، بير منجهام، آلاباما عن طريق كنتكي، عبر رحلة من الفقر والعنصرية، وهناك عمل جدها في مناجم الفحم، وكان البحث عن تعليم أفضل لأطفالهم، هو ما أمدهم بحافز دفع بهم إلى أوهايو. كما جاء والد موريسون من جورجيا، وكان العنف العنصري الذي نشأ فيه في تلك الولاية قد ولد لديه انطباعاً دائماً لرؤيته عن أمريكا بيضاء، وكان أكثر ما ورثه لابنته هو إحساس قوى بقيمتها الخاصة وفق شروطها الخاصة.

نشرت رواية توني موريسون الأولى «العيون الأكثر زرقة» عام 1970، وهي تتناول تجارب فتاة سوداء شابة، تكافح مثالية الجمال وواقعية العنف خلال المجتمع الأسود.

وقد أوضحت موريسون في روايتها، أنه مع أفضل النوايا يؤذي الناس بعضهم بعضاً حين يكونون مقيدين بظروف الفقر وتدني الحالة

الاجتماعية. «العنف» تقول موريسون «تشويه لما نريد أن نفعله». يكون الألم في هذا الكتاب عاقبة التشويه، الذي يأتي من عدم القدرة على التعبير عن الحب بطريقة إيجابية.

صدرت روايتها الثانية «صولا» عام 1974، وكانت تيمتها الرئيسة هي الصداقة بين النساء، وهو المعنى الذي يتم إضاءته حين تسقط الصداقة جانباً. نساء «بيس» اللاتي لا تقهر، خاصة «إيفا» و«صولابيس»، الجدة والحفيدة، هما اثنتان من الشخصيات النسائية السوداء الأكثر قوة في الأب. وتعتبر صولا نظيراً لشخصية إسماعيل التوراتية، يدها ضد الجميع، والجميع ضدها، لذلك فهي بطلة لا تنسى واستثناء.

في رواية «أغنية سليمان» (1977)، ينتقل العالم الروائي عن عالم المرأة السوداء بظلمه الفريد، إلى رجل شاب أسود خلال رحلة بحثه عن هويته، هو ميلكمان ديد. لكنه يعيش في عالم تعتبر فيه المرأة مصدرا رئيسيا للمعرفة التي يجب أن يكتسبها، وتكون خالته بيلات ديد، التي تتمتع بحياة شخصية أطول، هي مرشدته إلى هذا الفهم. وقد فازت رواية «أغنية سليمان» بجائزة قيمة لجماعة نقاد الكتاب القومي عام 1977.

صدرت رواية «طفل القطران» عام 1981، ويتحرك الحدث فيها من الكاريبي إلى نيويورك، إلى مدينة صغيرة في فلوريدا، حيث تظهر على صدر المسرح شخصية نموذجية، لأنثى سوداء خريجة السوربون، وناجحة، مع شاب أسود يرفض قيم الطبقة الوسطى الأمريكية، وذلك خلال عمل يتناول العلاقات بين الرجال والنساء تماما مثلما تجري بين السود والبيض، تلك التى تكون ممكنة في ظروف المجتمع المعاصر.

نشرت توني موريسون، بعد ذلك، روايات: «محبوبة» (1987)، التي نالت جائزة بوليتزر عام 1988، «جاز» (1992)، و«الفردوس» (1999).

تعتبر موريسون أهم كاتبة سوداء في القرن العشرين، وهي عضو في أكاديمية ومعهد الفنون والآداب الأمريكي، وعضو عامل في المجلس القومي للفنون. إضافة إلى مركزها كمديرة نشر في دار راندوم هاوس، فهي أيضا تدرس وتلقي محاضرات دولية وعالمية، كما أنها أم وحيدة لابنين. وقد سألتها «كيف تقومين بكل هذه الأعباء؟ «حسنا، أنا أقوم بعمل شيئين فقط، مع أن الأمر يبدو كعدة أشياء؛ فمن ناحية يجب أن يتم عمل مع الكتب: فأنا أدرس كتباً، أكتب كتاباً، أنشر كتباً، أو أتحدث عنها. إنها جميعا شيء واحد.

وهناك ناحية أخرى من عملي، وهي أن أرعى طفلي. وهكذا، كما تعلم أستطيع أن أفعل شيئا واحداً فقط في ذات الوقت».

● لدى شعور قوي أنه في الوقت الذي يؤرخ فيه للأدب المعاصر، وعند اكتشاف كتابات نسوية سوداء فأنه سيبين أن النساء السود قد وجدن أساليب للتعبير عن ابتكاريتهن في مجتمع فعل كل شيء؛ كي يكبح ذلك ويكبحهن. وكمثال جيد لذلك، ما تكبدته أليس ووكر مع براعة أمها في

حديقة زهورها. كما تحدثت بأول مارشال عن قصص أمها وصديقاتها حول مائدة الطبخ بعد العمل. لقد شرحت كلتاهما تلك الظاهرة كنبع قدرتهما الخاصة على الابتكار. لم تستطع والديتهما أن تعبرا عن نفسيهما بالكلمة المطبوعة، لكنهما فعلتا ذلك بطرق أخرى، واستخدمتا قواهما الخيالية لتأكيد هويتهما. هل هناك أساليب، قد تشعرين أنها ترتبط بهاتين المرأتين السوداوتين المبكرتين، اللتين رفضتا بصوت متعمد معلن في المجتمع الأمريكي، ورتبتنا بطريقة ما أن يعبرا عن نفسيهما بإبداعية، ابتكارية، خيالية، وفنية؟

- نعم، أشعر بارتباط بالأسلاف، يدفعني أن أتكلم.. إن الأسمى في ذهني حين أفكر حول ذلك، أن حياتي تبدو وقد هيمن عليها بمعلومات عن نساء سود. إنهن حاملو الثقافة، وهن يحكون لنا (كأطفال) ما يجب أن نفعل، لكن وفق شروط حكي القصة أتذكر ذلك كنشاط مشترك أكثر بين الرجال والنساء لزيجات جداتي، ولأبي وأمي. كان حكى القصة نشاطا مشتركا بينهما، يحضره الناس من كل الأجناس. وكنا كأطفال، نشجع على أن نحضر فيه منذ سن مبكرة جدا. كان هذا صحيحاً لجدتي وجدى، مثلما كان مع أمي وأبي، ومع أعمامي وعماتي. لم يكن هناك نزاعات حول نوع الجنس في ذلك الحين، في ذلك المستوى، و الذي كان شائعاً في تلك الأيام. لم يحارب أبي وأمي، حول من من المفروض أن يفعل ماذا، لأن كل فرد كان يواجه الأزمات أينما كانت.

● إذن في أسرتك كانت ابتكاريه الإناث تعتبر جزءاً طبيعياً من حياة الأسرة ككل؟

أجل وهذا ما يبرر ورود كلمة «رفيق» إلى الذهن، بالنظر إلى الزيجات التي عرفتها لم أجد عدم توازن أو تفاوت في تلك العلاقات. لا أعتقد أن مواهب أمي كانت خافيه على الذكور، أو في مجتمع البيض. فعلياً، كانوا معاً في العرض، لذلك لم أكن أشعر التوتر هناك، أو بالنضال من أجل الظهور. كان نفس الأمر بالنسبة إلى جدى - والدا أمي - اللذين عرفتهما. أتذكر جدتي الكبيرة، أيضا، التي مات زوجها قبل أن أولد، أتذكرها حين مشت إلى حجرة أحفادها وأولادهم، فإذا بالجميع يقفون. كانت النساء في أسرتي متفننات جدا. بطبيعة الحال، لم تكن جدتي الكبيرة تستطيع القراءة، لكنها كنت مولدة، وكانت النساء يأتين، من مختلف أرجاء الولاية للنصيحة أو لولادة أطفالهن، كما كان الناس يأتون أيضا من أجل رعاية طبية. لذا نعم، أشعر بقدرة النسوة أكثر مما لدى.

● إذا كان الأمر بشكل عام، أن الكاتبات السود المعاصرات ينظرن باستقامة إلى الوراء لأمهاتهن وجداتهن؛ بحثا عن المادة والقدرة في أصواتهن، فأنا أشك في أن ذلك عنصر هام قد يميز كمقترب فن السيدات السود. بل على العكس، فإن كثيرا من الكاتبات البيض يقلن أنهن يخترعن عن قدرة لأصواتهن أجمل كثيرا، حين يبذلن جهدا من لا شيء لكسر صمت أخوات شكسبير، بينما

لدى الكاتبات السود المثال - لأمهات موثوق بهن، خالات، جدات، وجدات كبيرات - لديهن شيئا خاصا يقدمنه إلى العالم، كما أن لديهن ميراثا فنيا قويا ومميزا، ليس أبيضا، وليس ذكوريا.

● هناك شيء آخر أود أن أسألك عنه، فقد كنت أتعجب دائما مما إذا كان هناك خط مدروس للتطور في عملك. بمعنى آخر، كيف ترين نموك الخاص وتطورك ككاتبة ناجحة؟

- أحيانا أرى علاقات ارتباط، لكن ذلك يكون إدراكا متأخرا، فلست معنية بتلك العلاقات أثناء الكتابة. ومازال يبدو لي أنه بدءا من ذلك الكتاب، الذي ركز الأضواء على فتاتين سوداوتين صغيرتن جدا، ثم انتقالا إلى امرأتين سوداوتين بالغتين، ثم إلى رجل أسود، وأخيرا - بأحراز تقدم - إلى رجل أسود وأمرأة سوداء.

الكتب تتولد الواحد من الآخر، وتتحسن الكتابة أيضا. أما خبرة القراءة فربما لا تتحسن، لكن الكتابة تتحسن. إنني أسمح لنفسي، أن أكتب كتبا لا تعتمد على إعجاب أحد بها؛ لأن ما أريده هو أن أكتب أفضل. ولا يكتب الكاتب عادة بالأساليب التي يرغبها الآخرون؛ لأن عليه أن يحل مشاكل معينة بالكتابة، إن الأسلوب الذي أتناول به العناصر خلال إبداع القصة، يكون هاما لي. الآن، لا أستطيع أن أمضي إلى حيث أريد بشكل أسرع وبشجاعة أكبر، مقارنة بما كنت قادرة أن أفعل حين بدأت الكتابة.

● إن نسيج رواياتك يتنامى. لقد بدأت بمجتمع مغلق، هو مجتمع اللورين بأوهايو، ثم أجرت صولا إلى العالم من مداليون، كما ذهب ميلكمان من الشمال إلى الجنوب، وجادين وصن كانت لهما: الولايات المتحدة، باريس، وغرب الاندين جيث وجدا نفسيهما.

لقد عايشا عالما شديد الاتساع.

لقد وجدت أن علي أن أغادر المدينة في رواية «أغنية سليمان»؛ لأن الرواية كانت تقاد بواسطة رجال، كان إيقاع حياتهم يتجه إلى الخارج، إلى مغامرة ما كان ميلكمان يريد أن يذهب إلى مكان ما، رغم أنه علق بتلك المدينة لوقت طويل - غير منصت لما يسمع، ولا يمنح أدنى اهتمام لما يسمع، ولا يمنح أدنى أهتمام لما سيكون. في رواية «طفل القطران»، أردت أن أكون في مكان ما، حيث لا يكون للشخصيات أي اتصال بأساليب الهرب التي اعتادها الناس في المدن الكبيرة؛ فلا توجد شرطة يمكن استدعاؤها، ولم يكن هناك جيران مقربين كي يتدخلوا. أردت أن تكون جميع الشخصيات تحت ضغط ينضجها، وكان ذلك يستدعى أن يكونوا خارج الولايات المتحدة. بطبيعة الحال، كان يمكن أن يحدث ذلك في مزرعة منعزلة أيضا، لكن بدا أن من الأسهل عزلهم في نوع من (عدن) على مسافة من حضارة ما، ولكن بعيدا عنها تماما. لذلك حين

وجدوا «عبدا أسود في ركام حطب»، لم يكن هناك ما يمكن أن يفعلوه إزاءه. وحين قلقوا؛ لأنهم فكروا أنه قد يغتصبهم، لم يكن هناك مكان يذهبون إليه. ثم كان على العشاق، أن يبحثوا عن مكان يمارسون فيه نزواتهم، وبدت إمكانية ذلك في مكان من أثنين: في نيويورك أو في إلو. ووحدهم رتبوا أمر ذهابهم إلى الولايات المتحدة، وكان كل فرد آخر في المخاض بالجزيرة، التي بسط فاليريان نفوذه على كل شيء فيها. لقد أردت أن أتناول ذلك النوع من الاقطاع، وأردتهم أن يكونوا في المكان الأمثل. إن ما يجعل مناطق الإجازات تلك أماكن مثالية، هو غياب السيارات، الشرطة، الطائرات، وما شابه ذلك. وحين تحدث أزمات، لا يكون لدى الناس أي اتصال بمثل تلك الأشياء؛ حينئذ تصبح الأزمات مأزقا، وتدفع الشخصيات بقوة إلى أن يفعلوا أشياء لم يكن مطلوبا منهم أن يفعلوها بغير ذلك. لذلك فإن كل الكتب التي كتبتها، تتعلق بشخصيات وضعت بشكل مدروس تحت حصارر رهيب؛ كي نرى من أي معدن صنعوا.

● هل يمكنك أن تخبرينا، كيف تتعاملين مع عملية الكتابة؟ وماذا يشبه تناولك لشخصيات لا يمكنك دائما التنبؤ بتصرفاتها؟

أنا أبدأ بفكرة، ثم أوجد شخصيات تستطيع أن تدرك مظاهر تلك الفكرة - أطفال، بالغين، رجال، أو نساء.

● هل تقولين لهم ما يجب أن يفعلوا؟

- أنا أعطيهم الطرف، الذي أريد وأحاول أن يتفهموه بوضوح ودائما أعرف النهايات، فإذا بدأت كتابا برجل يطير بعيدا عن سطح مستشفى، فإنه يبدو واضحا أن شخصا ما سيطير في النهاية، خاصة وأن الكتاب ينبثق من أسطورة سوداء عن رجل طائر.

لكن ما لا أعرفه حين أبدأ، هو كيف ستوجد الشخصية هناك، فأنا لا أعرف المنتصف.

● هل تفعلين ذلك بواسطة الشخصية ومعها؟

نعن، أنني أتخيل ذلك، وإذا لم يكن، أو لم تكن، الشخصية متخيلة تماما، سينتج عدم تلاؤم، ومن الواضح أنني يمكن أن أجبر الشخصيات على أن تفعل ما أريدها أن تفعله. ولكن لمعرفة الفرق بين دفعها إلى تصرف ما، وأن تنبع تلك التصرفات من نتاج الموقف الذي تخيلته، فإن ذلك هو جزء من معرفة ما تدور حوله الكتابة. وأنا أشعر بنوع من النكد، حين يبتكر الكاتب شخصية ثم لسبب ما يجعلها تنفذ أنشطة معينة تكون مرضية له، لكنها لا تنسق مع الشخصية. ذلك يحدث أحيانا، وأحيانا يتخيل الكاتب شخصيات تعد أن تكون قادرة على أن تضطلع بالكتاب. وكي نمنع ذلك يجب أن يتمرن الكاتب على نوع من ضبط النفس. شخصية بيلات في رواية «أغنية سليمان» كانت من ذلك النوع من الشخصية. كانت شخصية كبيرة جدا وتلوح بشكل مغالي فيه وكبيرة جدا في الكتاب؛ لذلك لم أمكنها من أن تقول كثيرا.

● وعلى الرغم من أنك حرصت على ألا تقول كثيرا، فإنها مازالت شخصية كبيرة جدا.

ذلك لأنها مثل شيء نرغب في وجوده، كما أنها تقدم أملا ما لنا جميعا.

● لقد تساءلت عما إذا كانت بيلات خطوة وراء صولا، فقد كان لدى صولا عجز في قابليتها على إقامة علاقة بشرية، حين لم تكن قادرة على أن تحب أي شخص، بينما تأكدت بيلات من اكتمال الحب بشكل إيجابي.

توني ليست صولا، بل إيفا. كانت بيلات أقل استبدادا من إيفا. كانت إيفا متعلقة بالإدارة، وكانت تخبر كل شخص بما يجب أن يفعل وتجادله. أما بيلات فقد تخبر أي شخص بما يجب أن يفعل، لكنها ذات أفق واسع، لذلا لا تحدد لأي فرد مساره. وهي عنيفة جدا مع أطفالها، لكن حين طلب منها أخوها أن تغادر، غادرت، ولم تعد. إنها ذات أفق أوسع. وأقل إلحاحا حول أشياء بعينها هي تثق أيضا بأشياء معينة، لذلك لا تتصرف بشكل وقائي مع أطفالها، لكن ذلك يتم بنقاء أمومي. وغريزة الأمومة القوية تلك هي جزء من دنيويتها الأخرى، وكانت إيفا هذه الدنيوية، وذلك حين أرادت أن تنظم حياة كل فرد، وهو ما فعلته - وكانت بشكل عام تحب ذلك، تلك هي العلاقة بين هاتين المرأتين، كما أراها في الروايتين.

● توجد موضوعات تحيط بحفيدة بيلات، هاجر، كانت مقلقة للقراء. فقد ماتت هاجر، لأن ميلكمان رفضها، ولم تكن قادرة على أن تتواءم مع ذلك. وقد مضى ميلكمان يؤدي دور شخصية متعالية في الرواية. أليس ذلك تضمين مزعج في هذا الشكل من الحبكة الروائية - حين تموت الشابة؛ كي يتعلم الشاب وينهض؟

هناك يوجد شيء فقده القراء، لأن ميلكمان كان راغبا في أن يموت في النهاية، وذلك الشخص الذي كان راغبا أن يموت من أجله، كان امرأة.

● لكن ماذا عن هاجر؟

- لم يكن لدى هاجر ما لدى بيلات، الذي كان عبارة عن اثنتي عشرة سنة من خبرة، من علاقة جيدة مع الرجال. لقد كان لدى بيلات أب، وكان لها أخ، يحبها كثيرا، وكان يمكنها أن تستخدم معرفتها بهذا الحب من أجل حياتها. أما ابنتها «ربا» فكان لديها أقل من ذلك، لكن كان لديها على الأقل بشكل منطقي حب أو انبهار بالرجال، لم تستخدمه بشكل جيد. بينما كان لدى هاجر حتى أقل من ذلك، بسبب غياب أي صداقات مع الرجال في حياتها. لقد كانت أضعف، وهو ما شعرت به جدتها وذلك هو السبب في أن بيلات ودعت حياة التجوال. إن قوة الشخصية شيء لا يستطيع فرد أن يعطيه لآخر، لأنه ليس انتقال جينات وراثية؛ ولذلك لم تستطع بيلات أن تورث هاجر، لم تستطع منحها قوتها. ولم تأخذ هاجر ما كان متاحا أمامها على أي حال، ولذلك كان أول رفض يحدث مدمرا لها؛ لأنها كانت طفلة مدللة.

يمكنني أن أؤلف كتابا فيه كل

النساء جسورات ورائعات، لكن القارئ سيسأمني حتى الموت، وأعتقد أنه سيسام أي فرد آخر حتى الموت. هناك بعض النساء ضعيفات، سهلات الانقياد، ويائسات، وبعض النساء لسن كذلك. وأنا أكتب حول كلا النوعين؛ لذا لا يجب أن يكون أحدهما أكثر إزعاجا من الآخر، وخلال تطور الشخصيات توجد قيمة للتأثيرات المختلفة.

● يلاحظ أن الرجال دائما في رواياتك في حالة حركة. إنهم ليسوا رجالا ساكنين. أين هم الرجال السود الراسخين؟

لكن هذا ليس صحيحا، أن كل هؤلاء الرجل «ليسوا ساكنين»؛ فوالد كلوديا شخصية راسخة، كذلك سيدني، وهناك كثير من الرجال السود الراسخين في كتبي. وعلى الجانب الأخر، أجدني لست مضطرة على أن أكتب كتبا عن رجال سود راسخين. من هو الأكثر رسوخا من والد ميلكمان؟

● لكننا لا نعجب بوالد ميلكمان..

لم لا؟ أن البشر في تلك الروايات شخصيات معقدة، بعضها جيد وبعضها سيء.. لكن معظمها لديه قليل من النوعين. إنني أحاول أن أنقب بقدر ما أستطيع داخل الشخصيات وأنا أقيمهم جميعا جيدين أو سيئين، ولا أعتبر الرجال الذين غادروا أسرهم بالضرورة خسيسين. لذا لا أجد آجاكس خسيسا؛ لأنه لم يرد صولا.. كان ميلكمان جاهلا،و وكانت تلك هي مشكلته. لقد أراد أن يكون مرتاحا، ولم يرد أن يذهب إلى أي مكان، عد أن يطارد شيئا كان مراوغا، حتى اكتشف شيئا قيمما فراح يطارده. يبدو لي أنه واحد من أكثر الأنواع سحرا بين البشر السود، هو ذلك الاختلاف الذي يأتون منه، والطبقات الرهيبة من الحياة التي يعيشونها، إنه وقت الضرورة بالنسبة لي؛ لأنه ليست هناك طبقة منفردة تكون «هي» المختارة وحين أتناول هذه الطبقات، فإنني لن أخرج ببيان بسيط حول الآباء والأزواج، مثلما يريد أن يرى بعض الناس في الكتب.

يوجد دائما شيء أكثر أهمية كمكافأة، من حل العقدة الواضح في الرواية، وهو أنني أهتم جدا بالنضال - بمن يناضل، ومن لا يناضل، ولماذا - وأود أن أخطط تيارا يبين موقع الأخطار وأين يوجد الأمان، ولا أود أن أنسحب بإجابات سهلة حول أسئلة معقدة. إنه أمر معقد كيف يتصرف البشر تحت حصار، وهو أمر مثير لاهتمامي - السجايا التي يظهرونها في النهاية تحت تأثير حدث ما، حين تكون ظهورهم إلى الحائط. إن الشيء المهم حول موت هاجر، هو الإجابة على هذا - كيف تعاملت بيلات مع حقيقة ذلك - كيف سببت رحلة ميلكمان حزنا حقيقيا لأن الفرد لا يستطيع أن يفعل ما فعله دون أن يسبب كميات ضخمة من الألم. إن عدم الاهتمام، هو الذي سبب ألم الفتاة. لقد سلبها حياتها، وهو ما سيأسف عليه دائما، وليس بمستطاعه أن يفعل شيئا حياله. هذا هو الطريق بشكل عام كما هو - لا

يوجد شيء تستطيع أن تفعله عن ذلك، عدا أن تفعل الأفضل، والا تفعل ذلك ثانية. ولم يكن ميلكمان في وضع يتيح له أن يفعل شيئا، لأنه غبي. وحين يتعلم شيئا عن الحب، فإنه يكون من امرأة غريبة في جزء آخر من القطر. ولن يكرر الخطأ الأول. وحين يذهب جنوبا مع بيلات، يكون مستعدا أن يفعل شيئا آخر، كل ذلك نتيجة ضغط قوي متواصل.

ذات مرة، غضبت إمرأة مني بسبب موت بيلات، كانت مستثارة جدا من ذلك أخبرتها أولا، أنه ليس هناك فائدة أن نجعل جيتار يقتل شخصا لن يهتم أي شخص بأمره. وإذا كانت تلك هي الحالة، فإنه لن يرينا كيف يكون العنف. لكن بعض الشخصيات التي نهتم بأمرها يجب أن تقتل حتى تبرهن على ذلك. وثانيا، أن بيلات أكبر من الحياة، ولا يمكن أبدا أن تموت فعلا بهذا الشكل. إنها لم تولد على أي حال ـ لقد منحت ميلادا لنفسها؛ لذا يكون السؤال حول مولدها وموتها غير مرتبط بالموضوع.

● يفعلون ماذا؟

أنهم الذين يلغون، أو يشعرون بالضحكات، أو يحسون بالاشباع أو بالانتصارات أنني أؤدي عملي بيدي، وحين أكون جيدة الأداء، لا أكون ثقيلة الوطأة، لكنني أريد استجابة قوية عميقة، إنفعالية تماما، وأن تكون كذلك استجابة ذكية واضحة، ولعل الملازمة، التي ذكرتها، خير شاهد على ذلك.

● إذن همك الأساسي، أن تلمسي مشاعر قرائك؟

أنا لا أريد أن أعطي شيئا ما لقرائي كي يبتلعوه، بل أريد أن أمنحهم شيئا يشعرون به ويفكرون فيه. وأمل أن أكون قد توصلت إلى مثل ذلك الأسلوب، الذي هو شيء منطقي وقيم.

وأعتقد أنه يوجد سؤال خطير، حول علاقات الذكر والأنثى في القرن العشرين، وأظن أن النقاش قد تحول دائما إلى شيء كان لا يجب أن يتحول إليه، وهو حول نوع الجنس، لأنني أعتقد أن نزاعا حول نوع الأجناس هو مرض ثقافي، فقد تحدث عديد من المشاكل التي يعاني منها أزواج حديثين، ولكن ليس كثيرا بسبب من نزاع نوع الأجناس، مثلما ترجع إلى «الاختلافات» الأخري، التي تعرضها الثقافة. تلك هي النزاعات، التي تدور حولها رواية «طفل القطران» ليس لدى جادين وصن مشاكل من تلك التي تتعلق بالرجل والمرأة؛ لأنهما يعرفان تماما ما يجب أن يفعلا، ولكن لديهما مشكلة حول عمل يجب أن يؤدي، وأين ومتى يجب عمله، وأين يعيشان. هذه الأشياء كانت العامل الحاسم باستمرار لما شعرا به حول من كانا، وما هي مسؤولياتهما لكونهما أسودين. كان السؤال لكل منهما، إذا ما كان أو كانت، عضوا حقيقيا في الجماعة. لم يكن ذلك لكونه رجلا أو لكونها امرأة، لقد ارتفع ذلك النزاع بينهما. كانت مشكلاتها كامرأة يسهل حلها، وقد حلتها في باريس.

● لكنها أيضا لم تكن سعيدة في

باريس؟

- بسبب من لون بشرتها الأسود حدث ذلك، حين شاهدت المرأة ذات اللون الأصفر، عندما بدأت تشعر بعدم الثقة، وذلك هو ما هربت منه.

● هل ذلك ما يعني جذور المرأة - الماضي؟

ليس الزمن هاما، إنما المهم هو أن تكون حقيقة، فردا كاملا، تمتلك نفسها - نوع آخر من بيلات؛ لأنه يوجد دائما شخص ما ليس له نظير، وهو الذي لم يصبح بعد أي فرد. شخص ما، هو «كائن» الآن.

● أنها تدخل وتخرج في الرواية دون أن تقول كلمة، حتى غادرت أخيرا مخلفة وراءها تأثيرا قويا!

بعض الناس يفعل ذلك. إن على المقال الأصيل أن يظهر فقط لدقيقة واحدة؛ ليظل متذكرا. لقد كان من الممكن أن يكون إجراء محادثة معها ضد الجو العام للرواية، لأن تلك الشخصية قد شحنت بكل آمال ورؤى الشخص الذي يلاحظها إنها نفس إصيلة - تلك النفس التي نخونها حين نكذب، وهي الموجودة دائما هناك، مهما شابهت - فإذا ما رأى شخص ما ذلك الشيء أو تلك الصورة - يقارن نفسه معها،. لكل ذلك، فمع الحظ السعيد، والثروة الجيدة، والمهارة التي لدى جادين - فإن الأخرى هي النفس الأصيلة. أما بالنسبة لصن، فقد كانت لديه خسارة مماثلة، فقد أحب كل أولئك البشر، لكنه لم يكن هناك. إلو، هي نوع من تلك الأشياء التي يأخذها معه الفرد حال مغادرته، ويأويها في القلب.

● وأخيرا، حين نظر صن إلى الصور، وجد أن جادين قد دمرتها من أجله

ربما لم يكن الأمر حقيقيا بطريقة ما. وإذا كان، فأنه لم يكن ممكنا أن تدمر حالة بكاميرا. إنه لم يكن يعيش في ذلك العالم أيضا، وربما كان هناك بعض من فرويد في تفكيره. منذ أن كان بعيدا لا يمكنك أن تثق في كل ما يقوله.

● يبدو واحدا من الأشياء، التي تثيرها هذه المحاورة معك، أن من الخطأ أن ترى شخصياتك بأي شكل رمزي محدود. ولكن حتى لو حدث ذلك، فقد كنت أتساءل إذا ما كان صن يقدم الثقافة السوداء والمجتمع الاسود. وهما ما يبدوان قد ضاع أمام أسلوب حياتنا الحديث.

إنه يقدم بعض عناصر منهما. لكنها تبدو من خلال امتزاجات بين الشخصيات، وهو أجمل جزء في الكتابة الروائية - امتزاجات من القوة والضعف، من النوايا الطيبة الماضية إلى الانحراف، ومن طهارة لا تجارى، وأولئك البشر الذين جعلوها كاملة مرة أخرى. فإذا حاكمتهم بأفضل ما فعلوه، سيكونوا رائعين. وإذا حاكمتهمن بأسوأ ما فعلوا، سيكونوا مرعبين. أنا أحب العلاقة بين سيدني وأوندين، إنه برطانه السبعينات، هو العم توم العجوز الطيب. إنني أشعر باحترام كبير له؛ لأنه أحب العمل الذي يؤدي جيدا، وهو ليس مرتبكا ولا مضللا حول من يكون، وحين بدا كل العالم كما لو كان مرعبا، تغلب عليه. إنه لا يريد أن يفعل

ذلك، ولكن إذا كان فاليريان سيدير الأشياء، فأنه سيفعل أيضا، كما أن هناك اللمسة والرقة بينة وبين زوجته، ولديهما ثقة ثابتة كل في الآخر. وهناك أيضا حزن «أو ندين»؛ لأنها ضحت بكل حياتها من أجل هذه الطفلة، «جادين» لكنها ما تزال لم تعطها الشيء الوحيد الذي تحتاجه أكثر: معرفة كيف تكون إبنة. كما أحب إرادة سيدني، كي يطيح برأس صن إذا أساء التصرف. هؤلاء الناس لا يحترمون التصرف السيء، وليس مهما من أين يأتي. وهم مختلفون عن صن. وحقيقة أنه لا يحبهم، لا تعنى أنني لا أحبهم أيضا.

● هل تحبين شخصياتك و يمكن لهذا الوضع أن يسبب لك مشكلة في الكتابة؟

نعم أحب شخصياتي وأدللها، وأحب صحبتها طالما كنت معها. القضية هي أن تحاول أن ترى العالم من خلال عيونها، وأعتقد أن هذا قد يسبب للقراء بعض الفزع.

أنا أحب أن أفعل ما أظن أن الممثلين يفعلونه على خشبة المسرح، لأن عملي هو أن أصبح تلك الشخصيات، إلى أقصى مدى ممكن، وأن أرى ما يرونه، وليس ما أراه.

أحتاج أن أرى كيف يرون العالم، كيف يتحدث كل شخص - هو أو هي - لغته الخاصة، ولديه منظومة فردية للتحولات، وملاحظات حول أشياء معينة مختلفة عن الآخرين. فإذا كان لدي مشهد ما، مثل مشهد نيل وصولا، الذي كانا فيه يتكلمان (حين زار نيل المريضة صولا)، فإنني أدعهما يتكلمان، وربما لا يتحدثان مع بعضهما، لأن لدى كل منهما شيء آخر في تفكيره، وهذا جزء من إثارة أن تكون الشخصية مجسدة، وأن تكون كائنا حيا. لذا يجب أن نتعلم أكثر عن الشخص الآخر.

وأحيانا يكون لدينا حوار كامل، مثلما كان بين سيدني وأوندين، لكن لا يجب أن يغذى أحدهما الآخر بجمل كاملة. لكن، في أحيان أخرى، يحتاج الناس إلى فقرات كاملة خلال مناقشاتهم، مثلما فعل صن وجودين؛ حتى يمكنهما أن يوضحا نفسيهما. ولعل الاستثناء الوحيد، حين يريدان أن يفعلا شيئا معينا، فهما عندئذ - للمثال - لا يحتاجا أن يتحدثان عن رغبة كل منهما إلى الآخر. كما أن هناك اختلافات في طريقة اشتراك الأفراد في الحديث، حين يعلقون على نوع معين من شرك، وويحاولون أن يتلمسوا أبعاده، وأن يتوصلوا إلى حقيقته، لكن ما قد يمنعهم من إنجاز ذلك، هو ما جلبوه معهم من أحمال خلال الحياة. وكما أن هناك إيحاءات تتحقق، فإن للشخصيات أيضا إيحاءات كبيرة وصغيرة ربما قد لا تتحقق، لكنها تكون ضرورية كبيانات تمهيدية في الرواية.

● ماذا يحدث لشخصياتك تحت مثل هذه الظروف؟

- إنها تتعلم شيئا ما إقنعت نيل بشيء ما في النهاية، لم تكن تعرفه، وهذا ما حدث مع ميلكمان. وهو أيضا ما حدث مع الراوي في رواية «أكثر العيون زرقة» وفي غالبية هذه

الظروف، هناك ضغط تجاه المعرفة، على حساب السعادة ربما.

● هل ستعرف جودين أبدا من تكون؟

- أمل ذلك، فقد كانت لديها رمية صائبة، فرصة جيدة لذلك والآن هي تعرف شيئا لم تكن تعرفه من قبل. ربما عرفت لماذا كانت تهرب. وربما كان ذلك أكبر شيء يمكنها أن تتعلمه، حتى لو لم ترجع إلى صن، وهو أن أحلام الأمان تلك كانت شيئا طفوليا.

● هل يمكنك أخباري عن السبب في أنك ختمت رواية «طفل القطران» بكلمتي «بسرعة بالغة»؟

أردت أن أمتلك صوت رواية «طفل القطران»، الذي كان يمضي بسرعة عظيمة باتجاه رقعة محددة، أو بعيدا عنها، كما أردت أيضا أن أوضح أن هذه الرحلة هي من اختيار صن - رغم أنه لم يقررها، وفعلتها تيريز، حين قال إنه لم يكن لديه خيار. لذلك خططت تلك الرحلة؛ لكي يكون له اختياره، وأثناء عودته إلى منزل فاليريان كي يحصل على العنوان حتى يمكنه أن يجد جادين، فقد كانت توجد إمكانية قوية أن يلحق بالفرسان، أو أن يؤسر بواسطتهم - مأسورا بواسطة الماضي، الرغبة، وأزمنة ما قبل التاريخ، وحتى يصبح الوضع ممهدا في النهاية، لتتراجع الأشجار كي تصنع طريقا لرجل من نوع معين، وبذلك تكون الطبيعة هي التي تتعجله كي يلحق بهم؛ لذلك يزحف أولا، ثم ينهض، يحجل، ثم يمشي، وأخيرا يجري. وجريه يكون بسرعة بالغة، بسرعة بالغة، وبحركة تمنحه بعض الثقة، كما تقدم أيضا قفزة أرنب يجري.

● وهو محاط بالماء والظلام

هناك ميلاد في بداية الرواية، مغلق على افتتاحية الكتاب، حين كان صن ذاهبا إلى الجزيرة عبر الماء. وفي الجزء الأخير من الكتاب، يفعل نفس الشيء، أي أن يذهب إلى الجزيرة عبر الماء. لم يكن أي من هذين المقطعين على رأس الفصل - أنهما جملتان اعتراضيتان حول الكتاب. في البداية، كان ميلادا؛ لأن الماء كان يدفعه ويتعجله بعيدا إلى الشاطئ، حيث يوجد هواء مشبع بالنشادر، وهو يخرج من الماء كما لو كان يخرج من الرحم. وفي الجزء الأخير، هناك نوع مشابه من الميلاد، عدا أنه في هذه المرة سيدفع بواسطة الماء باتجاه الشاطئ. وفي هذه المرة ينهض ويجري، حيث يجد تعاونا من الأرض والضباب.

● هل هناك أي شيء يمكن أن تضيفيه بشكل خاص لما قلت فعلا اليوم؟

كل ما أود أن أقوله حقيقه، موجود في كتبي. قد أستطيع أن أوضح أو أضيء أشياء قليلة. لقد ترك نقاد عملي غالبا شيئا مثارا في تفكيري؛ لأنهم لا يبتعدون عادة عن الثقافة، العالم، والناتج النوعي الذي أكتبه. كما أنهم قد يقرظون أو يتجاهلون أبنية؛ تكون مفروضة على أعمالي، استنادا إلى أسباب لا أهتم بها مهما كان الأمر، لأن كتابة رواية لا تتم طبقا لبناء هو ناتج حضارة مختلفة. أنني أحاول جاهدة أن استخدم خصائص فنية من

تلك التي أعرفها جيدا، وقد أنجح أو أفشل في استخدام بعض هذه الوسائط عن وسائط أخرى. أنا لا أهدف إلى شرح الأشياء كثيرا جدا، لكنني أطيل بالنسبة للناقد الذي سيعرف ما أعني حين أقول «كنيسة» أو «جماعة»، أو حين أقول «سلف» أو «مجموعة منشدين»؛ لأن كتبي تتبع من هذه الأشياء، وتوضح كيف يجري العمل في علم الكون الأسود. كما قد يرى بعض النقاد عودة صولا إلى ميداليون كهزيمة لها؛ لأنهم يفترضون أن الفرد وحيد معزول، وحين يصنع طريق - أو طريقها - فهو شيء مظفر، ولكن مع شعب أسود، قد ترى عودتها كانتصار وليس هزيمة؛ لأنها رجعت إلى حيث كانت في البداية، تماما مثلما كانت شخصا منبوذا في تلك القرية، حيث لم تتم حمايتها أبدا هناك، رغم أنها لم تكن في أي مكان آخر.

إنني أتوق أن يرى شخص ما مثل هذا الأشياء - حتى يرى ماهية الأبنية، وأية مراسي هناك، حيث المرتكزات التي تدعم كتاباتي.

● أنت تبحثين عن علاقة خاصة بين الأدب والنقد للكتاب السود - العلاقة التي ستمكن الأدب من أن يسمع كما هو فعلا - والنقد الذي سيضيء، مهما كانت القصة التي سيرويها أولئك السود، من داخله.

إن لدى السود قصة، يجب أن تسمع. لقد وجد الأدب المنطوق قبل أن توجد الطباعة. كما وجد حكاءون، تذكروها، وهكذا سمعها الناس. لذلك أرى أن المهم جدا أن يكون هناك صوت في كتبي - ذلك الصوت الذي تستطيع أن تسمعه، وذلك الذي أستطيع أن أسمعه، من أجل ذلك لا أستخدم ظروف الزمان والمكان، ليس لأنني أحاول أن أكتب مسرحية، بل لأني أحاول أن أعطي الحوار صوتا معينا.

● ليس من الصعب أن يكتشف هذا الصوت

نعم أنت تسمع ذلك؛ لأن ما تسمعه هو ما تتذكره. لقد تم تداول هذا النوع الشفهي، وهذا ليس أمرا فريدا مع كتاباتي. إنه ذلك الصوت المتداول، الذي أحاول أن أقبض عليه. إن الطريقة التي يتحدث بها السود، لا تمثل كثيرا ذلك الاستخدام بدون مستوى نحوى، مثل معالجة ميكانيكية للمجاز، لأن القصص تبدو حقيقة كما لو أنها جاءت من بشر ليسوا حتى مؤلفين، فليس هناك مؤلف يحكى تلك القصص. لقد حكيت - بتخرج - كما لو أنها ستمضي في عدة اتجاهات في ذات الوقت. لقد توجب على أن أقسم رواياتي إلى فصول؛ لأنني يجب أن أفعل شيئا للناس، حتى يتعرفوا ويفهموا ما عملت، ولكن ليس من الضروري أن يقبلوا هذا الشكل؛ فأنا لست خبيرة، بل أنا ببساطة أحاول أن أعيد في كتبي ابتكار شيء ما من فن قديم - ذلك الشيء الذي يحدد ما يجعل الكتاب «أسود» وليس لذلك أي دخل بما إذا كان الناس داخل الكتاب سود أم ليس كذلك. أما نوع النهاية المفتوحة، إلى قد تكون إشكالية أحيانا في شكل الرواية، فإنها تذكرني

بالاستخدامات التي وضعت من أجلها القصص في الجماعة.

فالقصص يعاد حكيها باستمرار، وباستمرار يتم تخيلها من خلال إطار، وأنا أتشبث بذلك كنظام مساندة حياتي، وهو ما يعني بالنسبة لي، إن هذا الشيء ناتج من حيث أتيت. إنه عمل سهل أن تكتب قصصا فيها بشر سود البشرة، لكني أنظر إلى ما وراء الناس لأرى فيما يختلف الأدب الأسود. وفيما أنا أفعل ذلك، ينطلق أسلوبي الخاص. إنه ليس فقط أمر الأسلوب، بل لأن بواسطته يمكنني التعرف على عملي الخاص. كاتبة أخرى، كاتبة سوداء أخرى، مثل توني كيد بامبارا، لها أسلوب آخر واضح جدا، وليس هناك سؤال حول ما إذا كان أسلوبا أسود. فهي تستطيع أن تكتب عن أي شيء - طيور، طوابع - ومازال يسمع بهذا الشكل. ولجايل جونز أسلوب آخر، لذلك فإن الأمر ليس أمر سؤال حول أسلوب أسود - ولكنه سؤال التعرف على الأساليب المختلفة، التي يعلق عليه، مهما كان نوعه لا يوصف، أنه بغرابة أسود. إن القياس الوحيد الذي لدى، هو في الموسيقى، حيث يختلف صوت جون كولترين عن لويس آرمسترونج، لا يشوش أحدهما على الآخر، ولن يسأل أي فرد عما إذا كانا أسودين. هذا هو ما أحاول أن أحققه، لكن ليس لدى المفردات كي أشرح بشكل أفضل. إنه يمكن أن ينسخ، مثلما تنسخ الموسيقى، ولكن ما أن يحدث ذلك مرة، فإنه يميز، ولذلك يمكن التعرف عليه بنفسه. فإذا ما كتب، فإنه يمكن أن يعلم، لكن لكي يعلم، يجب أن يطبع.

أريد أيضا أن يقبض عملي على أوسع خيال للبشر السود البشرة، بمعنى أن تعكس كتبي مزيجا متخيلا من العالم الحقيقي، شديد الخصوصية، لاذعا، متناولا يوم بيوم ما يجب أن يفعله البشر السود، بينما هو في ذات الوقت يعانق بعضا من عظمة عنصر فائق للطبيعة. نحن نعرف أنه لن يزعج أحدا أن يحقق جزء صغير شيئا عمليا وأن يكون لديه رؤى في ذات الوقت،و ذلك لأن كل أجزاء الحياة تقف على قدم المساواة تتحدث الطيور، تصيح الفراشات، وليس ذلك مثيرا للدهشة أو موئسا لها. هذه الأشياء توسع الحياة. لا يريد بعض الشباب أن يعرف ذلك كسبيل للحياة ، لا يريدون أن يرجعوا إلى نقطة سابقة، إلى تلك الأيام المربكة، حين كنا موحدين بأساطير وخرافات. يريدون أن يبتعدوا بقدر ما يستطيعون إلى العالم العلمي. هذا ما يجعلني أتساءل في مثل هذه الحالات، عما إذا كانت المعرفة التي نتجاهلها محل شك لأننا جعلناها كذلك.

● لقد كنت متفتحة المشاعر تماما حول كتاباتك. وهذه مناسبة نادرة بالنسبة لي.

- أنا منفتحة الآن أكثر قليلا عما كنت سابقا؛ لأنني حين بدأت الكتابة أولا، افترضت عددا من أفكار لم تكن صحيحة. ثم بدأت أرى أشياء غريبة في أماكن غريبة - مثل أن يتحدث الناس حول نورثراب فراى أو أي

شـخص آخر، بدلا من أن يطلعوا على أعماله. لا أعني أن أقول إن فراى غير قابل للتطبيق، وإنما فقط كي أوضح أنه عند نقطة معينة يجب أن يتحرك الفرد ببعض القدرة إلى بناء الفرد الخاص. لكن البناء الجديد يجب أن يشيد جيدا، ولن يمكن تشييده حتى تكون هناك مكتبة، يبنى منها.

● نحن لدينا ذلك الآن

- يمكن أن نقول إن الأمر كذلك. لقد جئنا من الأسوأ، ومازلنا هنا. أعتقد أن الكتاب السود يفعلون، كما عند الشعور بنوع من الجوع والازعاج اللذين لا ينتهيان.

إن الموسيقى الكلاسيكية تشبع وتكفى، بينما الموسيقى السوداء لا تفعل ذلك، وللمثال حين تبقيك موسيقى الجاز دائما على الحافة، فليس هناك تناغم نهائي. ربما يكون هناك تناغم طويل، لكنه ليس نهائيا، وهو يثيرك. الملهمون يثيرونك، وليس مهما ما يقولون حول ما سيؤول إليه الأمر؛ لأنه يوجد شيء ما تحتهم غير كامل، وهناك دائما شيء آخر نريده من الموسيقى. أريد لكتبي أن تكون مثل ذلك - لأنني أريد ذلك الشعور بإمساك شيئ ما كاحتياط والشعور بأن هناك أكثر - لا يمكنك الحصول عليها جميعا.

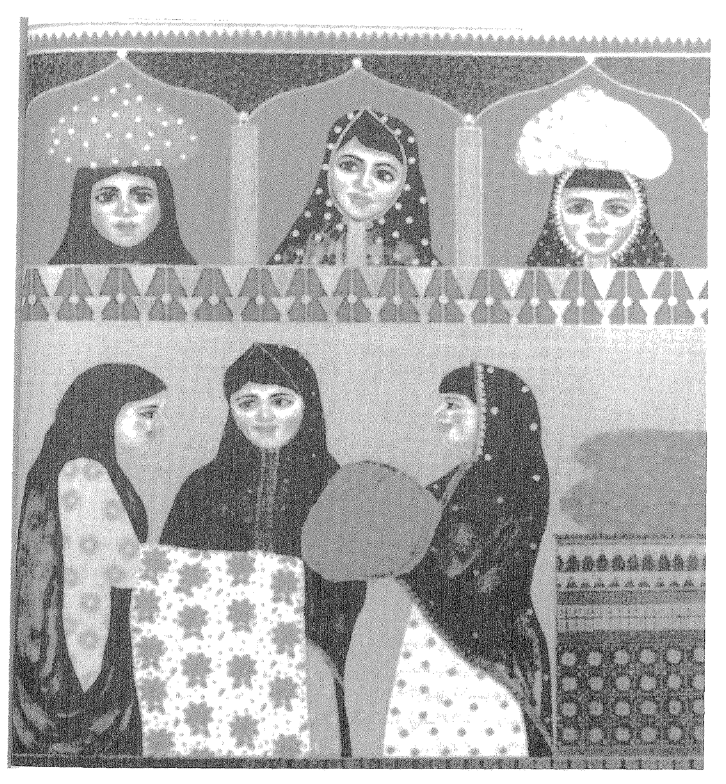
● لديهم أسلوب مميز لما يملكون هذا صحيح. وللمثال خذ لينا (هورن) أو إريثا (فرانكلين) - إنهما لا يعطيانك كل شيء. بل يعطيانك فقط ما يكفيك، وبالمثل بالنسبة للموسيقيين يكون لدى الفرد دائما شعور، سواء أكان ذلك صحيحا أم لا، أنهم ربما بكل ما في الكلمة من معنى يطمئنوننا، و لكن يظل لدى الفرد شعورا أن هناك المزيد، لأن لديهم القدرة على أن يجعلوك تريد ذلك وتتذكر ما تريد. ذلك جزء مما أريد أن أضعه في كتبي؛ أن لا تشبع تماما - ليس تماما.

حوار مع توني موريسون تم بواسطة نيلي مكاي - منشور بكتاب:

TONI ,ORRISON.Critical Perspectives Past and Present' Edited by:Henry Louis Jr, and K.A. Appiah Amistad press,Inc. New York.U.S.A Copy right 1993.

● الأعمال المترجمة

ترجمت رواياتها إلى اللغة العربية، ومنها «محبوبة» ترجمة أمين العيوطي عن مركز الأهرام في القاهرة 1989، «جاز» ترجمة كامل يوسف حسين عن دار الآداب 1994، الذي ترجم لها أيضا «أكثر العيون زرقة» عن دار الآداب 1995، و«الفردوس» التي صدرت لها ترجمتان الاولى ترجمة على باشا عن دار ورد بدمشق 1999 والثانية من ترجمة توفيق الأسدى عن دار المدى بدمشق أيضا 1999.

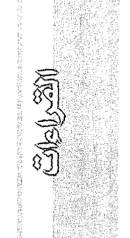


● لوحة للفنان الكويتي فاضل الرئيس



- «ثلوج دافئة» تذوب برومانسيتها

نورة ناصر المليفي



«ثلوج دافئة» تذوب برومانسيتها

بقلم: نورة ناصر المليفي (الكويت)

خالد الحربي في روايته يجمع بين السرد والحوار بلغة قريبة من أذن القارئ

ثلوج دافئة رواية جديدة للكاتب خالد الحربي جاءت بعد مجموعته القصصية «رماد الحب»، وهي رواية رومانسية بالدرجة الأولى.

يقر الكاتب بنفسه عن هذه الرومانسية وذلك في مقدمته والتي يقول فيها: «أعود بحب لا يوجد سوى في كتب القصص والروايات.. حب صادق غير الذي نراه اليوم، نسخر من أنفسنا أو نخدعها... إلخ».

هي بالفعل رواية تجعلنا نحلق في عالم من الحب الذي نفتقده في عصر المدينة والمادية، حب يذكرنا بمجنون ليلى وجميل بثينة، حب مستحيل أن نعثر عليه في زحمة الحياة ومتطلباتها. لكن العجيب في هذه الرواية أن الكاتب جعل أبطالها من الغرب وليسوا من العرب، ربما لأن الغرب أصدق في التعبير عن حبهم، أو أنهم أصدق في الإخلاص بحبهم، لهذا فقد جاء العنوان متمشياً مع حالة الطقس في أوروبا التي تغمرها الثلوج في الشتاء، لذلك فهم في أمس الحاجة للدفء.

رواية الحب والحرب:

جاءت الرواية معتمدة على الشخصيات بنوعيها الأساسية والثانوية لتحكي لنا قصة حب جميلة قتلتها الحرب، فالأحداث تقع قبيل الحرب العالمية الثانية، وأثناءها وبعدها، ليؤكد لنا الكاتب في النهاية أن الحرب دمار، وأعظم ما تدمره هو الحب والأحباب والأصدقاء والخلان،

قد يعود المحارب ولا يجد سوى الأشباح، فالبيوت دمرت والأهل والأحباب قد ماتوا، وحتى الأصدقاء ممن كانوا معه في المعركة قد تناثرت أشلاؤهم، فكيف يعيش الحب في مثل هذه الأجواء بل وكيف يقاوم من هي أقوى منه ألا وهي الحرب اللعينة، التي تشرد قلوب وتشتت الأحباب والخلان، وتقتل الاستقرار.

الرواية جاءت من النهاية:

اعتمد الكاتب في هذه الرواية على أن يأتي بالأحداث من النهاية ثم بعد ذلك يبدأ في التذكر ليعود بنا إلى البداية. فها هو البطل في عيادة نفسية يدخل إلى الطبيبة التي تطلب منه أن يبدأ الحديث وأن يذكر كل شيء منذ طفولته، هنا يبدأ البطل بسرد الرواية. لقد عاش طفولة جميلة كان والده جندياً بطلاً قاتل ببسالة في الحرب العالمية الأولى ومات فيها، كان يتمنى أن يرى ابنه ضابطاً كبيراً في الجيش. أما والدته فهي نبع من الحنان والجمال، حرصت على رعاية ابنها حتى كبر وصار شاباً مراهقاً. إلا أن مراهقته كانت هادئة وكان نفسه خجولاً وخصوصاً من الفتيات. ماتت والدته بعد توقف الحرب العالمية الأولى بعدة سنوات، والتحق بإحدى الوظائف البسيطة، ونصحه أصحابه بالزواج ليقضي على وحدته وخصوصاً بعد وفاة والدته، لكنه يرفض حتى تعرف عليها إنها موظفة جديدة جذبته إليها وجذبها إليه، وعاشا قصة حب جميلة كادت أن تنتهي بالزواج لولا نشوب الحرب العالمية الثانية التي أجبرته على فراقها، ليلبي نداء الواجب.

وجد نفسه ذات يوم في مكان غريب وبعيد عن أرض القتال، إنه في المستشفى، وبجانبه امرأة تعتني به حتى وقع بحبها. توقفت الحرب ولم يعد إلى وطنه الأم، وظن الجميع أنه قد مات، لكنه يعيش في بلدة صغيرة مع امرأة جديدة، تزوج منها وأنجب منها طفلة وحيدة. وقفت إلى جانبه، وشجعته على ممارسة هوايته ألا وهي الرسم، حتى صار رساماً مشهوراً، حتى أنه تم اختياره للمشاركة في مهرجان للفن، وبالفعل شارك فيه، وحقق ربحاً أكيداً من خلال بيع لوحاته، إلا أنه رفض بيع لوحة البورتريه لسيدة جميلة رسمها من مخزون عقله، ويقول إنه لا يعرفها.

بعد هذا النجاح فكر في الرحيل إلى جزيرة هادئة يتفرغ لهوايته ورسوماته وإبداعاته، كانت زوجته تتمنى أن ترافقه لولا انشغالها بمدرسة ابنتها، لكنه وعدها بأنه لن يتأخر. وفي أثناء غيابه سأل عنه رجل غريب، أتى إلى المنزل أكثر من مرة ثم ترك رسالة، بعد أن عاد الزوج من رحلته القصيرة أخبرته زوجته عن رجل يسأل عنه، وأنه ترك له رسالة، فتح الزوج الرسالة ليصعق بفحواها، الرجل الغريب يصر على مقابلته وأنه يعرفه منذ زمن طويل حتى قبل أن يصبح فناناً.

في الصباح يتصل الغريب ويحدد موعد المقابلة، والمكان في المقهى

القديم وفي الموعد المحدد يلتقيان، ويتذكر بطل الرواية أنه قد رأى ذلك الوجه في أحد معارضه، إنه كاتب القصص البوليسية (مارتن هاينز) سلم الكاتب له ظرفاً كبيراً يحمل أوراقاً وبعد أن اطلع عليها أخبره أنها رواية رومانسية لكنها لم تكتمل، وطلب الكاتب منه أن يكملها فرد عليه كيف يكملها وهي لا تخصه، فأكد مارتن أنها روايته وأنها تخصه وهو من قام بتأليفها. لم يتذكر البطل متى وكيف كتب هذه الرواية، وطلب المزيد من التفاصيل، لكن مارتن حدد له موعداً قادماً في الفندق الشهير المطل على النهر. وفي الموعد المحدد يخرج الكاتب من حقيبته ثلاثة كتب متوسطة الحجم وكتاباً صغيراً، ينظر البطل إليها أنها من تأليف روزي هانس، لكن الكاتب مارتن يؤكد له أن روزي فقط من قامت بجمع وطباعة هذه القصص، أما المؤلف فهو الماثل أمامه قاصداً البطل. ويبوح الكاتب مارتن بالسر الدفين في أعماقه بأن روزي هانس هي الحب الأول للبطل، وأنه ذهب إلى الحرب ولم يعد، وتلقت روزي خبر وفاته فأصيبت بانهيار عصبي ودخلت المستشفى، وقف مارتن إلى جانبها طويلا حتى خروجها من الأزمة، وقد تعلق بها وأحبها، طلب منها الزواج لكنها رفضت، بعد إلحاح شديد منه وافقت بشرط أن يتحمل نفقة طباعة هذه الأوراق وإخراجها بشكل لائق، إنها تخص فردريك تركها عندها قبل ذهابه إلى المعركة، وطلب منها طباعتها ونشرها لو أصيب بمكروه.

ويؤكد مارتن البطل أن فردريك هو الماثل أمامه، وأن روزي قد ماتت بعد ثمانية أشهر من طباعة الكتب، وأنه يشعر بالذنب لأنه علم بوجود فردريك على قيد الحياة لكنه لم يخبر روزي بالحقيقة.

يصعق فردريك بالحقيقة بعد مضي السنوات الطويلة، وها هي ابنته تدخل الجامعة، عاد إلى المنزل وجلس أمام المدفأة فالبرد قارس في تشرين ترك الحقيبة وما فيها من كتب ودخل لينام، وأخذ يحلم.. إنها كوابيس وقلق. استيقظت زوجته ورأت ما بداخل الحقيبة وعندما استيقظ فردريك وجدها ترتشف القهوة، طلبت منه معرفة ما يقلقه وماذا قال له مارتن، لكنه يكذب عليها لأول مرة بأنه يطلب لوحات فنية لا شيء سوى ذلك تصارحه زوجته بكوابيسه وبهذه الكتب، وأن مارتن ذكر له الحقيقة، فوجئ فردريك بأن زوجته تعلم أيضا الحقيقة ويسأل كيف؟ تبوح الزوجة بأن أخاها كان في المستشفى الذي كان فيه فردريك، مات أخوها متأثراً بجراحه، ولكن قبل موته بأسابيع رأت فردريك فاقداً للوعي، ترفض المستشفى علاجه لأنه من صفوف العدو، إلا أن أحد أصدقاء أخيها ساعده على تلقي العلاج في مستشفى آخر، وقفت إلى جانبه حتى تماثل للشفاء، وكانت سعيدة بتلقي نبأ فقدانه للذاكرة، لأنه لن يتذكر الماضي، وانتهت علاقتها به بالزواج وإنجاب طفلة.

بعد أن عرف فردريك الحقيقة مرت سنوات عدة من حياته، ابنته

تخـرجت من الجـامـعـة، ثم تزوجت، وبعـد بضـع سنوات مـاتت زوجتـه ليموت الحب في قلبه مرتين، ويعيش الوحدة من جديد، ويذهب إلى طبيبة نفسـانية علها تستطيع أن تخرجه من آهاته وأحزانه وكآبته.

رواية بعيدة عن هوية الكاتب:

والكاتب خالد الحربي من الكويت، وقد جاءت روايته بعيدة عن المجتمع الكويتي، وإذا كانت الرومانسية، هي التي جعلت الرواية غـيـر واقـعـيـة، فلعلها تكون أفضل من التحدث عن مـجـتـمـع غـربي لا يمت إلينا بصلة... بعاداته وتقاليده وطقوسه، وبالتالي فإن أسماء الشخصيات جاءت غريبة كـمـا لاحظنا، والأحـداث تناولت ظروف مجتمع غربي عاصر حربين مـدمـرتين الحـرب العـالميـة الأولى والثانية بين من خلالها أن الضحية في الحـروب هو الشـعب، وأن هذه الحـروب تدمر البشـر مـهـمـا كـانت جنسيتهم وديانتهم، وأنها تقتل الحب أيضا وتشرد القلوب وتشتت البشر، إنهـا دمـار بكل مـا تحـمله الكلمـة من معاني.

إن مـــا نطمح إليــه في الرواية القـادمـة للكاتب الحـربي أن يتناول قـضـيـة تخص مـجـتـمـعنا الكويتي أو الخليجي أو العربي، ما دام متمكناً من ســرد الأحـداث، إلى أن يوصلهــا بالعـقدة الأسـاسـيـة ومن ثم يختمـهـا بالنهاية.

جـــمـع الكاتب بين السـرد وفن الحـوار، مسـتـخـدمـا اللغـة السـهلة القـريبـة من أذن القـارئ، وهـي لغـة جزلة تنتمي إلى اللغة الأدبية المفعمة بالبـلاغـة والأسـاليب الخـيـاليـة غـيـر المبالغ فيها.

● لوحة للفنان جان ليون جيروام



- التجريبية التغريبية برؤية بريشتية

ترجمة د.عطية العقاد

حول المسرح التجريبي*..

برتولت بريشت

ترجمة وتقديم: د. عطية العقاد (الكويت)

العالم اليوم يتجاهل صرخة الخوف

«من الضروري لهدم أفكار سياسية مهمة وجود أسباب معروفة

لقد كان قطار المسرح يمضي بطيئاً، هادئاً، مطمئناً، يمر عبر العصور دون ضجيج يذكر، لا تطرأ عليه تغيرات تلحظ إلا في أحقاب متباعدة، إلى أن وصل إلى بوابة القرن العشرين فصادفته متغيرات مذهلة في جميع المجالات، فأصابه الجمود، حتى ظن الناس أنه قد هرم، وفقد صلاحيته لعدم قدرته على مواكبة إيقاع العصر من متغيرات سياسية واجتماعية وثورة تكنولوجية، وكاد بعض رجاله يعلنون عجزه وانسحابه وإخلاء مكانه للفنون الأخرى التي تربت في حضانته، غير أن أبناءه المخلصين الغيورين أبوا أن يرفعوا راية الاستسلام، وأصروا أن يدبوا فيه الحياة والشباب من جديد، وأخذوا يبحثون له عن صيغة فنية توائم هذا العصر، وتقوي على التعبير عن هموم الإنسان الذي يعيش فيه، على أن تجمع هذه الصيغة في جمالياتها الجديدة بين المتعة والقيمة المعرفية.

وخاض أهل الاختصاص والخبرة بعناد وإصرار شديدين كثيراً من التجارب والمحاولات في رحلة البحث هذه، وبالفعل خرجت أشكال وصيغ متعددة لم يستطع أن يلاحقها التنظير النقدي بشكل دقيق لعدم استقرارها، واكتفى بإدراجها تحت مسمى التجريب. ولسوء الحظ، ولطبيعة العصر دخل هذا المعترك بعض المدعين منتهزين فرصة عدم الرصد النقدي لهذه النوعيات الجديدة، وازدحام صورها، وأبحروا في هذه المياه مداراة لعجزهم الفني وجهلهم بقواعد المسرح وأصوله، والدوافع والأهداف

* محاضرة ألقاها بريشت عام 1939م

التي دعت إلى التجريب فيه، فسقطوا بمفهوم التجريب في المسرح إلى القاع، بعد أن أعطوا للتجريب في المسرح سمعة سيئة بالصور المشوشة المضطربة التي خلطت بين التجريب والتخريب.

تنبهت ألمانيا في السنوات الأخيرة لهذه الظاهرة، فأقامت منذ ما يقرب من ستة عشر عاماً مركزاً ثقافياً في فرانكفورت يقتصر نشاطه على التجريب فقط، وفي شتى الفنون. في هذا المركز يستضيفون الفرق المحلية والعالمية، وأهم ضوابط هذا المركز هو أنه لا يستضيف فرق الهواة التي مازالت تتلمس طريقها، وإنما يعتمد جل نشاطه على فرق المحترفين الذين يتعايشون من إبداعاتهم الفنية في شتى الميادين، سواء أكان في الفن التشكيلي، أم في الموسيقى، أم الرقص، أم التمثيلية الإذاعية، أم الفيديو، أم في المسرح.. إلخ، ويتيح المركز لهؤلاء المحترفين فرصة عرض إبداعاتهم بداخل أجنحة المبنى المجهزة والمخصصة لكل فرع. كما يتيح لهذه العناصر المختلفة فرصة الاحتكاك والتعاون معاً في محاولة تشكيل لغة فنية جديدة، كما ينظم لهم إقامة عروضهم ومعروضاتهم المختلفة في الميادين، والحدائق العامة، ومحطات المترو، وغيرها، بالإضافة إلى عروضهم الأخرى التي تقام داخل المركز الذي كان من قبل مصنعاً لإنتاج الصابون والعطور. وأهمية هذه التجربة تكمن في أن مبدعي هذا المركز لهم باع طويل في الأعمال التقليدية - كل في مجاله - وقد وصلوا فيها إلى درجة عالية من الإتقان، فحق لهم التجريب والبحث عن الجديد في الفرع الذي تخصص فيه كل منهم. وبهذا تحول المصنع إلى معمل علمي. حتى الجمهور الذي يقصد هذا المركز ليس جمهوراً عادياً، وإنما هو جمهور خاص له دراية سابقة بهذه الفنون التي يشاهدها، فيستطيع أن تكون مشاركته فعالة.

شرعية التجارب

ولهذا نرى أن التجارب الناضجة المستمدة من الخبرة الكبيرة بعالم الدراما والمسرح، هي التجارب الوحيدة التي تمتلك الشرعية في البحث عن أشكال جديدة بعد أن ضاقت بها القوالب القديمة التي أصبحت غير قادرة على استيعاب قضايانا المعاصرة بكل تعقيداتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية وتناقضاتها، والتي كان - ومازال - ضحيتها الإنسان البسيط. ولهذا يرى أصحاب هذه التجارب أن التجريب اليوم ضرورة لعرض قضية الإنسان البسيط الذي استغل وظلم عبر التاريخ، سواء أكان يدري أم لا يدري، ومن هنا ارتبط التجريب عندهم بقضية الإنسان الاجتماعية والسياسية، ومن هنا أيضاً ارتبط التجريب بقضية الوعي، بالإضافة إلى القيمة الجمالية التي بدونها يتحول المسرح من الفن إلى الوعظ والإرشاد. وكان لابد من البحث عن مفردات جديدة، ولغة جديدة تقوى على مخاطبة كل الأجناس بطريق

مباشر، بلا واسطة الترجمة، ومن هنا عاد الإنسان إلى أدوات تعبيره الأولية المتمثلة في الحركة الجسدية، ولكنه في طريقه إلى ذلك لم يتوقف فقط عند محدودية لغة الجسد والأطراف، وإنما أضفى تكوينات حركية استخدم فيها كل عناصر اللغة البصرية ليعوضنا عن قوة الكلمة التي أرى أنها لن تهزم بسهولة، بل ستظل قائمة، وتفرض نفسها وبقوة، لأنه لا يوجد ما يعادلها ثراءً.

وفي واقع الأمر أن مصطلح التجريب قد وجد بالفعل نحو سنة 1880 في البرنامج التخطيطي لإميل زولا Emile Zola (1840 - 1902) (1) في إسهاماته لتكييف الفنون مع العلوم التي حققت في عصره ازدهاراً رائعاً (الوضعية، علم الوراثة، نظرية البيئة). ولم يتوجه بها زولا فقط إلى المضمون، ولكنه توجه بها أيضاً نحو المنهج. انطلق من تجاوب «كلاود برنارد» Claude Bernard الطبيعية (1865)، التي وظفها في التعامل مع الأدب مستخدماً منهج التجريب، للوصول إلى القوانين الطبيعية للسلوك الإنساني وتنظيم العلاقة بينهما. في البداية طبق نظريته على الرواية، ثم انتقل بها إلى الدراما والمسرح، وقد حدد واجبهما الذي ينحصر في تقديم التجربة النفسية والاجتماعية على خشبة المسرح.

وقد صار على الدرب إرفين بسكاتور، وبريشت، وماير هولد، وميترلنيك، وعشرات من المسرحيين في شتى أنحاء العالم، ومنذ ما يقرب من خمسة عشر عاماً اهتمت القاهرة بتنظيم مهرجان سنوي فريد، تتسابق فيه دول العالم بعرض أعمالها المسرحية التي تخضع للتجريب، وتحاول أن تضيف إلى التراث الإنساني تجارب قد تفضي إلى صيغة مسرحية يمكن أن تلائم العصر. وقد أتاح هذا المهرجان الفرصة للمسرحيين وأصحاب المواهب من كل صوب وحدب الإفصاح عن عبقريتهم الفنية، كما أتاح لعالمنا العربي الاحتكاك بالحضارات الأخرى، والتعرف إلى فكر الآخر الآني.

وإذا ما تطرقنا إلى «بريشت» في محاضرته هذه، فسنجده في هذه المحاضرة يقوم بعمل مسح تاريخي سريع للمحاولات التجريبية التي أخفقت تارة وأصابت تارة أخرى. كما نتعرف مفهومه للتجريب الذي يراه يتمركز في المزاوجة بين المتعة والقيمة التعليمية التي تعمق وعي المتلقي، ومن ثم يحث رجال المسرح والدراما على اكتشاف وسائل جديدة لتحقيق هذه المعادلة. فالتجريب في رأيه هو طريق البحث عن صيغة ملائمة لعصرنا، مثلما فعل الإغريق باكتشافهم الفكر الدرامي الذي استطاع أن يتعانق مع مسرحهم في صيغة كان يطورها الكتاب، الواحد تلو الآخر، بما يلائم متغيرات عصرهم، وذلك ما فعله أيضاً رجال عصر النهضة في أوروبا، فصبغ كل منهم مسرحه بالطابع القومي والإقليمي. ففي إنجلترا طغى لمعان «شكسبير»، وفي إسبانيا «لوب دي بيجا»، وهكذا. وكلما تقدمت مسيرة

التاريخ واكبها المسرح الذي يبحث دائماً عن الصيغة التي تلائم مكانه وزمانه. ونظرة واحدة إلى تاريخ المسرح، سوف نجد أن مسرح القرن السابع عشر في فرنسا - «كورني» و«موليير» و«راسين» - لا يختلف فقط عن المسرح الإغريقي، وإنما يختلف عن مسرح معاصريه في الأقطار الأوروبية الأخرى.

وإلى هنا يحسن بنا أن نترك بريشت يعرض علينا بنفسه أفكاره في محاضرته التي ألقاها على أسماع طلبة ستوكهولم سنة 1939، والتي زودنا فيها بآرائه القيمة عن هذا المسرح وتاريخه.

نص المحاضرة

يعزى الفضل إلى محاولة بسكاتور الجذرية في منح هذا النوع من المسرح هويته، وقد شاركته في كل تجاربه التي لا توجد بينها واحدة لم يكن هدفها القيمة التعليمية. لقد كانت تلك التجارب تدور مباشرة حول المشكلات الضخمة المعاصرة المعقدة: الصراعات حول البترول، الحرب، الثورة، عدالة القضاء، مشكلة التفرقة العنصرية، وهكذا..

لقد تطلب الأمر ضرورة إعادة بناء خشبة المسرح بصورة كلية. إنه من الصعب هنا أن أعدد كل الابتكارات والتجديدات والمكاسب التقنية الجديدة والوسائل المشابهة لها من العناصر الضخمة التي أدخلها بسكاتور على خشبة المسرح، والتي ربما تعرفون بعضا منها، كاستخدام الفيلم الذي كان بمثابة ممثل جديد يشبه دور الكورس في المسرح الإغريقي، والسير المتحرك الذي حرك خشبة المسرح، والذي بواسطته أمكن تقديم أحداث ملحمية فوق خشبة المسرح، مثل تقدم العسكري شيفيك schwejk سيراً على الأقدام في الحرب. هذه الابتكارات لم يعمل بها حتى الآن في المسرح العالمي، وميكانيكية دوران خشبة المسرح هذه اقتربت اليوم من النسيان وعلاها الصدأ، وأخذت الحشائش تنمو حولها.

من أين جاء ذلك؟

من الضروري تعيين السبب الذي أدى إلى هدم هذا المسرح السياسي. يتلخص السبب في تصاعد القيمة التعليمية السياسية التي كانت تصطدم ببرد الفعل السياسي المتنامي، إلا أننا نرغب اليوم في أن نقصر حديثنا على تتبع نمو أزمة المسرح في المجال الجمالي. التجارب البسكاتورية أحدثت في بادئ الأمر فوضى كاملة على المسرح، حيث تحولت معها خشبة المسرح إلى صالة مكيانيكية، وأصبح مكان الجمهور عبارة عن قاعة اجتماعات. فالمسرح بالنسبة إلى بسكاتور كان عبارة عن برلمان الجمهور فيه يمثل هيئته التشريعية، وعلى هذا البرلمان أن يصدر قرارات كان عبارة عن برلمان الجمهور فيه يمثل هيئته التشريعية، وعلى هذا البرلمان أن يصدر قرارات تناسب المعضلات العامة الكبرى. فبدلاً من حديث أحد النواب حول

مشكلة اجتماعية مستعصية، ظهرت نسخة فنية لهذه الحالة. وكانت تطلعات هذا المسرح أن يجلس جمهوره في مقاعد برلمانه الخاص يصدر قراراته السياسية معتمداً على الصورة الفنية، والإحصاءات، وفهم الشعارات السياسية. ولم يكن مسرح بسكاتور يتنازل أيضاً عن التصفيق، لكنه كان يطمح في المزيد، في المناقشة. إنه لم يكن فقط يرغب في أن يعرض للمشاهد حادثة مؤثرة، ولكن إلى جوار ذلك كان يطمح في أن يخرج بقرار عملي من الجمهور ومشاركته في الحياة العامة بحيوية إيجابية، وللوصول إلى ذلك استخدام كل الوسائل الممكنة. فقد استخدم تقنية خشبة المسرح بصورة بالغة التعقيد، ولهذا فإن مدير خشبة مسرح بسكاتور وضع أمامه كتاباً مختلفاً (إرشادات إخراجية) عن كتاب مدير خشبة مسرح راينهارت، فكان الفارق كبيراً، مثل ذلك الفارق بين عازف نوتة إحدى أوبرات شترافينسكي -straw inski، ونوتة مطرب يغني بمصاحبة عزف على العود.

ميكانية خشبة المسرح واجهت صعوبات بالغة، حتى اضطر الإنسان أن يؤسس قواعد أرضية خشبة مسرح «نولين دورف» (Nollendorf) بالحديد والأسمنت. وقد ناءت قبة المسرح بأحمال الآلات المكيانيكية الكثيرة التي كانت تعلق بها، حتى إنها هبطت ذات مرة من ثقلها.

وجهات النظر الجمالية كانت حينذاك سياسية خالصة ولم يكن لها قط توابع أخرى. تراجع الديكور المرسوم، عندما استطاع الإنسان أن يعرض فيلماً موثقاً فيه الزمان والمكان. اختفى الكرتون الملون، عندما استطاع فنان مثل «جورج جروزتس» George Grosz أن يقول شيئاً لجمهور البرلمان، بل إن بسكاتور كان على استعداد - بشكل أو بآخر - أن يستغني عن الممثل، عندما قدم القيصر الألماني احتجاجاً عن طريق خمسة من المحامين، لأن بسكاتور أراد أن يجسده على خشبة مسرحه بواسطة ممثل. كان كل رده على هذا الاحتجاج، أن سأل فقط، عما إذا كان القيصر لا يرغب في أن يمثل دوره بنفسه، لقد عرض عليه - إن صح التعبير - عقداً.

باختصار، كان الهدف مهماً وكبيراً، حيث ظهرت كل وسائل إنتاج العرض المسرحي الذي يعادل إنتاج النص. لقد عملت جماعة كاملة من كتاب الدراما معاً في كتابة مسرحية واحدة، وكان عملهم يدعمه ويراقبه جماعة من المتخصصين، من مؤرخين، واقتصاديين، وإحصائيين.

نسفت تجارب بسكاتور تقريباً كل التقاليد المسرحية، وتدخلت بالتغيير في طريقة إبداع كتاب الدراما، في أسلوب عرض الممثلين، في بناء العمل على خشبة المسرح. لقد تطلع بسكاتور وجماعته تلك عن طريق هذه التجارب إلى وظيفة اجتماعية جديدة تماماً للمسرح بكافة.

عرف علم الجمال البرجوازي الثوري - الذي أسسه التنويريان الكبيران ديدرو Diderot وليسنج Lessing - المسرح بأنه مكان للتسلية

والتعليم. لم يعرف عصر التنوير - الذي بدأ ازدهاراً كبيراً في المسرح الأوروبي - أي تناقض بين التسلية والتعليم. وكان من رأي ديدرو وليسنج أن التسلية الخالصة في الموضوعات المأساوية فارغة ومهينة جداً إذا لم تضف معرفة ما إلى المشاهد. أما العناصر التعليمية - التي تجيء بطبيعة الحال في قالب فني غير مشوش - فهي في رأيهما تعمق عملية المتعة.

لو أننا تأملنا الآن مسرحنا المعاصر، لسوف نجد أن العنصرين المكونين للدراما والمسرح - التسلية والتعليم - يدوران الآن في صراع أكثر حدة من ذي قبل، ومن هنا ينشأ اليوم تناقض بينهما.

كان من نتيجة تأثيرات الطبيعة العلمية في الفن، أن أثمرت عن تأثيرات اجتماعية، ولكنها بلا شك تسببت في شل جوهر الطاقة الفنية، خاصة فيما يتعلق بعامل الخيال.

أظهرت تعبيرية فترة ما بعد الحرب العالم كتصور، وإرادة، وجاءت بفلسفة أنا وحدية Solipsismus. لقد كانت التعبيرية بمثابة رد المسرح على الأزمة الاجتماعية الكبرى، مثلما كانت الفلسفة الماخية Machismus بمثابة رد فعل الفلسفة على الأزمة.

كانت التعبيرية ثورة الفن ضد الحياة، ولم يكن وجود العالم بالنسبة إليها أكثر من مجرد تصور غريب مدمر، نشأ ذلك من خوف الوهم المرضي الذي سببه الخواء الروحي.

ومع أن التعبيرية قد تسببت في إثراء وسائل تعبير المسرح بصورة كبيرة - لم تستغل استغلالاً جمالياً كافياً حتى الآن - إلا أنها أظهرت عجزها التام عن شرح العالم كموضوع للخبرة الإنسانية، كما تقلصت معها تماماً القيمة التعليمية للمسرح.

العناصر التعليمية في واحد من عروض بسكاتور، أو في أوبرا القروش الثلاثة تحديداً، قد ركبت بطريقة المونتاج Montierte، إذا صح هذا التعبير، فالعناصر التعليمية لم تدخل في النسيج العضوي للكل، بل وقفت في الاتجاه المضاد لهذا الكل، وكانت تقاطع تأثير التمثيل والأحداث، وأسقطت الاندماج الانفعالي. لقد كانت سبكاً بارداً للمشاركة الشعورية.

أتمنى أن تكون المفردات الأخلاقية لأوبرا القروش الثلاثة، والأغاني التعليمية مسلية على نحو ما، ولكن مما لا شك فيه أن هذه التسلية شيء آخر غير مألوف، فهي ليست من المشاهد التي اعتاد الإنسان رؤيتها في المسرح.

لقد كان طابع هذه المسرحية يجمع بين متناقضين يتنازعان معاً، أما عند بسكاتور فكان النزاع بين الممثلين والميكنة.

سوف نغض النظر عن حقيقة أن الجمهور ينقسم من خلال العرض التمثيلي إلى مجموعتين اجتماعيتين عدائيتين إحداهما للأخرى، فهذا ما أفضت إليه المعايشة الفنية الجماعية التي بدورها وضعت المتلقي في حالة ازدواجية. وهناك حقيقة سياسية أخرى تقول: إن متعة التعليم مرتبطة

بوضع الطبقة، ومتعة الفن مرتبطة بالحالة السياسية، حيث يكون هناك تحد يمكن استخدامه، ولكن لو استطعنا فقط أن نحقق ذلك، ولو مع جزء صغير من الجمهور - بحيث يتماشى مع مفاهيم المسرح السياسي - فسوف نرى كيف يتصاعد الصراع بين قوة التسلية والقيمة التعليمية. إنه بالتأكيد نوع جديد جداً من التعليم الذي بكل تأكيد لا يحمل أي نوع من التسلية القديمة.

في المرحلة المتأخرة للتجريبية أدى كل تصاعد للقيمة التعليمية إلى إضعاف فوري لقيمة التسلية (إن هذا لم يعد مسرحاً، وإنما قد أصبح مدرسة شعبية). على العكس، هددت التأثيرات العصبية القيمة التعليمية، عندما كان ينطلق تمثيل العرض من الجوانب العاطفية (الممثلون السيئون كانوا دائماً يفضلون التأثير التعليمي). بكلمات أخرى، كلما كان الجمهور أكثر عصبية، كان أقل استعدادا للتعلم. هذا يعني، أنه كلما زادت مصاحبتنا للجمهور، وأخذناه في اتجاه مشاركتنا العاطفية لأحوالنا المعيشية، كانت رؤيته للعلاقات أقل، وأنه كلما أعطيته مزيداً من التعلم، جاءت حالة المتعة الفنية أقل.

هذه كانت أزمة تجارب نصف قرن صادفت تقريباً كل العروض التجريبية في كل البلاد المتحضرة، وقد أعطت المسرح مواد مناطق وموضوعات جديدة، وعزت مجالات وإشكالات لم تطرق من قبل، أكسبت المسرح عوامل اجتماعية مهمة، ولكنها في الوقت نفسه وضعت المسرح في حالة جعلت التعمق المعرفي للقضايا الاجتماعية والسياسية سبباً في إفساد القيمة الفنية للمشاهد المعروضة. من ناحية أخرى جاءت حالة الحدث الفني ومعايشته الفنية دائماً أقل، ومن دون توسع معرفي. لقد كانت عملية ميكانيكية، وكان أسلوب العرض أقرب إلى الخيال منه إلى الخبرات، أقرب إلى النشوة منه إلى التمرد، أقرب إلى الخداع منه إلى التنوير.

بماذا توظف تصميمات خشبة المسرح، إذا هي لم تكن تصميمات اجتماعية؟ بماذا تفيد الإضاءة الجميلة، إذا هي كانت تضيء لمجرد الزينة، وتقدم عرضاً صبيانياً للعالم؟ ماذا يجدي تمثيل فني موح، عندما يكون هدف التمثيل الجيد هو مجرد الإجادة في التمثيل، أن يمثل لنا إكس من أجل أوه؟ بماذا يساعد الصندوق السحري كله، عندما يمكن أن يكون فقط مجرد بديل فني للأحداث الحقيقية المعيشة؟ ماذا تجدي الإضاءة المستمرة، إذا كانت هذه الإضاءة تثير الأعصاب؟

نماذج للتعايش

كان التطور يلح إذن على دمج وظيفتي المتعة والتعليم. وإذا كانت هناك جهود تسعى إلى الحصول على معنى اجتماعي، لاستطاعت هذه الجهود في نهاية الأمر الوصول بالمسرح إلى تصميم صورة للعالم بالوسائل الفنية، ووضع نماذج للتعايش الإنساني يمكن الإنسان

تحقيقها، وفهم بيئته الاجتماعية، والسيطرة عليها عقلياً وعاطفياً.

إنسان اليوم لا يعرف غير القليل عن القوانين التي تسيطر على مقدرات حياته. إن ردود أفعاله بوصفه كائناً اجتماعياً غالباً ما تكون عاطفية، ولكن رد الفعل العاطفي هذا باهت، غير واضح المعالم، وغير مؤثر. إن منابع أحاسيسه ومعاناته مشوشة مثل منابع معرفته.

إنسان اليوم يعيش في عجالة العالم المتغير، وهو نفسه يتغير بسرعة، وليست لديه صورة لهذا العالم. هذا مؤكد، وعلى أساس تلك النظرة يمكنه المساومة على النجاح، ذلك لأن تصوراته عن حياة الإنسان غير عملية. هذا يعني بهذه الصورة عن العالم الإنساني الذي أمام ناظريه لا يمكن له بها من السيطرة على العالم. هو لا يعرف من أين يمسك هذا العالم، لا يعرف القبضة المهمة في الآلة الاجتماعية التي يمكن أن تحدث الأثر المرغوب. وهكذا فإن معرفة طبيعة الأشياء هي التي تعمق الإبداع وتعمل على استمراره. بدون معرفة طبيعة الإنسان، فإن المجتمع الإنساني في مجموعة لا يمكنه إحكام السيطرة على الطبيعة كأحد منابع السعادة من أجل الإنسانية. إنها سوف تصل بشكل واسع وقريب إلى أحد ينابيع سوء الحظ. هكذا تأتي الاختراعات والاكتشافات الكبيرة، التي أصبحت فقط مصدر تهديد مخيفاً للإنسانية. وهكذا أصبح العالم اليوم، الذي بات يستقبل تقريباً كل اختراع جديد بصرخة النصر التي تتجاهل صرخة الخوف.

لقد عايشت قبل الحرب - أمام جهاز الراديو - مشهداً تاريخياً حقيقياً. أجرى حديث عن المعهد الفيزيائي «نيلس بور» Niels Bohr في كوبنهاجن حول اكتشاف أساسي في مجال تفتيت الذرة. الفيزيائيون قدموا تقريراً بأن هناك اكتشافاً جديداً لمنبع جديد كبير للطاقة. وحينما سأل المحاور، عما إذا كان من الممكن استخدام هذه المحاولات بشكل عملي تلقى هذه الإجابة: «لا، ليس بعد» بلهجة ارتياح قال المحاور: حمداً لله! أعتقد حقيقة أن الإنسانية مازالت غير ناضجة لتلقي واحد مثل منبع الطاقة هذا، لقد أصبح واضحاً أن فكره اتجه فوراً إلى الصناعات الحربية. ولم يذهب الفيزيائي ألبرت أينشتاين بعيداً جداً، ولكنه يذهب بعيداً دائماً بدرجة كافية، عندما كتب بضع جمل قليلة هي بالضرورة قد تكون دفنت في حافظة إحدى المعارض الدولية في نيويورك، عندما كتب تقريراً عن الأجناس المستقبلية في عصرنا، حيث أخذ يسوق إلينا الآتي: «عصرنا الحالي غني بالعقول المخترعة، اختراعاتهم يمكن أن تسهل حياتنا لدرجة كبيرة. إننا نعبر البحار بوسائل الطاقة الميكانيكية، ونستخدم أيضاً الطاقة الميكانيكية من أجل الإنسانية لتحريرها من كل الأعمال التي تتطلب إرهاقاً عضلياً. نحن قد تعلمنا الطيران، ولدينا القدرة على مشاركة العالم، وإطلاع العالم كله على الأخبار الجديدة عبر الموجات الكهربائية. ولكن الإنتاج والتوزيع

للمنتجات غير منظم، مما يضطر كل إنســـان أن يعـــيش في خـــوف من الخـروج من الدورة الاقــتــصــادية، يضـــاف إلى ذلك قــتـل الناس ـ الذين يعيشـون في بلاد مـختلفة ـ بعضــهم بعضاً في أوقات متفرقة، هكذا أصبح حتمياً على كل فرد يفكر في المستقبل، أن يجد الحياة المخيفة أمامه. لقد جاء ذلك من الحقيقة التي تقول: إن فطنة وطبيعة الأغلبية متواضعتان بالقياس إلى فطنة وطبيعة الأقلية التي تقوم على إنتاج قيم الجماعة. هكذا وأسس أينشتاين حقيقة مفادها أن السيطرة على الطبيعة التي بلغنا فيها شأواً، قد أسهمت بقدر قليل في سعادة حياة الإنسان، لأننا لم نوفر للإنسان القيمة التعليمية: مثلاً كيف يمكن الناس الاستخدام المفيد للاكتشافات والاختراعات. إنهم يعلمون القليل حول طبيعتهم، الناس لا يعلمون سوى القليل عن أنفسهم. الذنب في ذلك يقع عليهم، في أن معرفتهم عن الطبيعة لا تساعدهم. في الواقع أن الظلم المخيف واستغلال للإنسان، من خلال المذابح الحربية والمهانة السلمية بكل أنواعها في كل الكرة الأرضية، كلها أمور أصبحت تقريباً شيئاً طبيعياً. ولكن مع الأسف فإن الإنسان المخترع والبارع لم يستطع بإسهاماته ونشاطه درء هذه الظاهرة، مثلما فعل مع الظواهر الطبيعية الأخرى. الحروب الكبرى على سبيل المثال أصبح ظهورها يستعصي على الإحصاء مثل الزلازل، أي إنها أصبحت مثل قوة الطبيعة. ولكن بينما استطاع الناس التغلب على ظاهرة الزلازل، إلا أنهم قد عجزوا عن التغلب على أنفسهم. لقد أصبح من الواضح إذن، عدد الذين يمكن أن يستفيدوا، لو أن المسرح أو الفن بوجه عام، استطاع أن يعطي صورة العالم العملية. إن الفن الذي يستطع القيام بذلك، يمكنه أن يؤثر تأثيراً عميقاً في التنمية الاجتماعية. إن الفن لن يمنح فقط بعض الدفعات ـ قلت أو زادت ـ وإنما هو يمنح العالم لشعور الإنسان وفكره، وينقل عالم الإنسان إلى وجهته العملية، ولكن المشكلة لا تقف عند هذا الحد من البساطة. نعم لقد توصلت بالفعل كل الأبحاث السابقة إلى أن الفن لكي يؤدي رسالته، عليه أن يثير عواطف ما لأحداث ما، دون الحاجة إلى تقديم صور حقيقية للعالم، أي صور الأحداث الحقيقية التي تجري بين الناس. إنه يصل إلى تأثيراته عن طريق صور ناقصة ومضللة أو قديمة لصور العالم. إنه يستخدم الإيهام الفني، وإعطاء مزاعم غير منطقية عن العلاقات الإنسانية، ويقدمها على أنها الحقيقة الواضحة، حتى لا تخضع عروضه للرقابة، وتصبح قوية كلما حلت الحماسة محل المنطق، وحسن البيان محل الحجج والبراهين.

قانون المنطق الفني

يقتضي علم الجمال حقيقة أن تكون هناك احتمالية لكل الأحداث، لأنه بغير ذلك فإن تأثيرها لن يتحقق، أو يصبح ضعيفاً. ولكن هذا يتعلق بالاحتمالية الجمالية الخالصة، تلك

التي تعــرف بالمنطق الفني، الذي يعترف للشاعر بعالمه الخاص، فإن لهـذا المنطق الفني قـانونه الخاص. وسواء سجلت هذه العناصر أو تلك، فإنه يجب أيضاً تسجيل كل العناصر الأخرى. وتوحيد مبدأ التسجيل بقدر المستطاع يعمل على إنقاذ الكل.

الفن يصل إلى هذه الميــزة، من خلال السماح له ببناء عالمه الخاص، دون أن يحتـاج إلى أن يتستـر في الآخرين. من خلال قاعدة الإيهام الذي يجعل الملتقي يتماهى في الفنان عبر الشخصيات والأحداث المعروضة أمامه على خشبة المسرح.

المشاركة الوجدانية ركن أساسي في النظريات السائدة لعلم الجمال. وقد وصفت بالفعل في فن الشعر الأرسطي الرائع بمثل التطهير ka-thaisis، ويقصد به التطهير الروحي للمشاهد، الذي يهيأ لذلك عن طريق المحاكاة، فالممثل يحاكي الأبطال (يحاكي أوديب أو بروميثيوس)، وعن طريق الإيهام وقوة التحول يجعل المشاهد في مكان البطل الذي يحاكيه، ومن ثم يجعله يتوحد مع البطل في الأحداث التي يمر بها. «هيجل» - الذي هو على حد علمي هو آخر مؤلفي علم الجمال الكبار - برهن على قدرة الإنسان في مواجهة الحقائق المصنعة بالعواطف نفسها التي يواجه بها الحقائق نفسها ليستمر في الحياة.

ما أردت الآن أن أخبركم به، هو أن هناك سلسلة طويلة من المحاولات استخدمت وسيلة المسرح لإعطاء صورة عملية للعالم. وهذا ما يقود إلى السؤال المثير للدهشة، عما إذا كان هذا الهدف ليس ضرورياً، ألا وهو التخلي - كثيراً أو قليلاً - عن المشاركة الوجدانية.

لو فطن الإنسان إلى حقيقة الإنسان بكل أوضاعها واستهلاكها وسلوكياتها ومنشآتها على أنها ليست شيئاً ثابتاً، غير متغير، واستطاع أن يتخذ موقفاً مضاداً للثبات بالمنهج نفسه الذي سلكه بنجاح منذ مئات السنين مع الطبيعة، انطلاقاً من كل نقد حول التغيير، وإذا ما اعتبر أن ما ينسحب على إتقان الطبيعة، يمكن أن ينسحب أيضاً على المواقف الثابتة، لاستطاع الإنسان حينئذ التخلي عن استخدام المشاركة الوجدانية. ويمكن عندئذ تحاشي تلك المعالجات التي تعرض أناساً غير قابلين للتغيير، وبهذا يمكن الاستغناء عن هذه الآلام غير الضرورية، واستمرار ذلك يصبح غير ممكن.

نستطيع أن نتعاطف مع الملك لير مادامت طوالع أقدراه في صدره، ومادام لا يتغير، فإن معالجته تخدم الطبيعة بلا عائق، لأنها من صنع القدر. وكل مناقشة حول سلوكه تصبح غير ممكنة، مثلما كان من غير المكن مناقشة إنسان القرن العاشر في انشطار الذرة.

لقد كان الاتصال يتم بين خشبة المسرح والجمهور على أساس حالة المشاركة الوجدانية، حينئذ فقط كان يمكن المشاهد أن يرى الكثير، مما رآه البطل الذي يتماهى فيه. ويستطيع فقط من خلال مواقف محددة تقدم أمامه على خشبة المسرح أن يكون لديه حركة انفعالية، ولكن بالقدر الذي

يسمح له به «الجو» على خشبة المسرح. ومن هنا كانت تتساوى إدراكات المشاهدين ومشاعرهم ومعلوماتهم مع شخصيات المسرحية والمسرح قلما يسمح بإنتاج انفعالات، أو تنبيهات، أو معلومات غير التي يوحي بها ويهيئ لها في أطواء ما يقدمه.

غضب الملك لير على بناته يتقمصه المشاهد، هذا يعني أن المشاهد يمكنه فقط معايشة الغضب نفسه الذي يشاهده، لا يدهش تقريباً أو يقلق، إذن هو انفعال آخر.

غضب لير لم يسمح له بالمراجعة أو التنبؤ بأخطائه التالية، أي إنه لم يناقش، وإنما فقط يشارك. من هنا دخلت الظواهر الاجتماعية مثل شيء أبدي، طبيعي، غير قابل للتغير، وليست ظواهر تاريخية يمكن أن تقدم للمناقشة. وعندما استخدم هنا مصطلح «مناقشة»، فإنني لا أعني بهذا المعالجات الفاترة لإحدى التيمات، أو القضايا العقلية الخالصة. إنها لا ترتبط فقط بوضع المشاهد ضد غضب لير، وإنما عدم السماح بإتمام هذا الغرس المباشر لغضب لير. ولنأخذ مثالاً على ذلك: فغضب لير هذا تقاسمه معه خادمه المخلص كينت kent. هذا الخادم ضرب أحد خدم الابنة الجاحدة الذي رفض بناء على أوامرها تلبية إحدى رغبات لير. أيجب على المشاهد عصرنا هذا أن يشارك في هذا الغضب الليري، ويشارك خادمه ذهنياً في عملية ضرب الخادم الذي ينفذ تعليمات سيدته؟ أمن المستحسن هذا؟

السؤال يقول: كيف يمكن تمثيل هذا المشهد، إذ كان غضب الجمهور على النقيض من غضب لير؟

فقط مع مثل هذا الغضب تحدث صدمة للجمهور تخرجه من حالة المشاركة الوجدانية، لأنه إذا استطاع كسر الإيهام المسرحي، فإنه لن يشعر بالانهيار أبداً، وهذا هو الذي يمكن تبريره اجتماعياً في أوقاتنا الحاضرة.

لقد قال تولستوى حول ذلك أشياء ممتازة: إن التعاطف هو وسيلة الفن الكبرى في زمن الإنسان فيه متغير وسط محيط ثابت. ويمكن الإنسان أن يتعاطف فقط مع الإنسان الذي يحمل طوالع أقداره في صدره، والذي يكون مختلفاً عنا. إنه ليس من الصعب أن نقر بأن التخلي عن التعاطف مع ما يدور على المسرح، قرار كبير، ربما كان الأكثر أهمية من كل التجارب الممكنة.

الناس تدلف إلى المسرح من أجل الانجذاب، الإصغاء، التأثر، الترفع، الهلع، الإثارة، الفهم، التحرر، التسرية، الخلاص، الحيوية، الخروج من أوقاتهم. ويمارس ذلك عن طريق الخيال. كل هذا بدهي، وهكذا يعرف الفن، من حيث إنه يحرر، يثير، يرفع، وهكذا، بل إنه ليس بفن مالا يفعل هذا.

يمكن أن يطرح السؤال إذن هكذا: هل يمكن أن تكون المتعة الفنية بوجه عام بلا تعاطف؟ أو يمكن أن تؤسس على شيء آخر غير التعاطف؟ وماذا يمكن أن يكون هذا الأساس الجديد؟ ماذا يمكن أن يحل محل الخوف والشفقة اللذين يسببان ثنائية التوتر

الكلاسيكي الذي يفضي بدوره إلى التطهير الأرسطي؟ عندما يتخلى الإنسان عن التنويم المغناطيسي، على أي شيء يمكن إذن أن يستمر؟ أي المواقف يجب أن يتخذها المستمع في المسارح الجديدة، إذا ما حرم الأحلام السلبية التي يعطيها موقف القدر؟

يجب عليه ألا يختطف من عالمه إلى عالم الفن، لا مزيد من الاستيلاء؛ بل على العكس يجب عليه أن يسير إلى عالمه الواقعي بحواس يقظة.

هل كان من الممكن أن يحل نهم العلم محل الخوف من القدر، وبدلاً من الشفقة الاستعداد للمساعدة؟ هل يمكن الإنسان بهذا أن يصنع علاقة جديدة بين خشبة المسرح والجمهور؟ هل يمكن أن يكون أساساً جديداً للمتعة الفنية؟

أنا أستطيع أن أصف كمية توظيف التقنية الجديدة للبناء الدرامي، وبناء خشبة المسرح، وأسلوب التمثيل في محاولاتنا، غير أن المبدأ قد انحصر في استخدام التغريب بدلاً من التعاطف.

ما التغريب؟

تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة ما يلي: أن نأخذ الحادثة أو الشخصية المألوفة، العادية، المقنعة، ونجعلها تثير الدهشة والفضول.

فلنأخذ مرة أخرى غضب لير على بناته الجاحدات. بتقنية التقمص يستطيع الممثل أن يعرض هذا الغضب، بحيث يراه المشاهد على أنه الوضع الطبيعي للعالم، بحيث لا يستطيع أن يتصور ألا يغضب لير مثل هذا الغضب. إنه يتوحد تماماً مع لير، ويتعاطف مع غضبه بقدر ما، قل أو زاد. أما تقنية التغريب فإنها تجعل الممثل في موقف الضد من غضب لير، بحيث يجعل المشاهد يصاب بالدهشة منه، ويصبح له رد فعل آخر مختلف عن غضب لير.

موقف لير غريب، هذا يعني: عرض بصورة أصبح فيها غريباً، عجيباً، يستحق الملاحظة كظاهرة اجتماعية، وليس كظاهرة طبيعية.

هذا الغضب إنساني، ولكن ليس إنسانياً على وجه العموم، فهناك أناس لا يشعرون به، إذن ليس كل الناس وليس في كل الأزمنة، يضطر أن يعملوا بخبرات لير، لأن الغضب قد انتهى. قد يكون الغضب رد فعل أبدياً للبشر، لكن هذا الغضب المعلنة أسبابه مرتبط بزمانه.

التغريب يعني إذن عرضاً تاريخياً، يعني يعرض الحوادث والأشخاص كتاريخ مضى. بطبيعة الحال يمكن أن يحدث الشيء نفسه مع الأحداث المعاصرة، ومواقفها يمكن أن تكون أيضاً مرتبطة بزمانها، وتعرض كتاريخ مضى.

ماذا أستفيد من ذلك؟

أستفيد من ذلك أن الجمهور لم يعد يرى الناس على خشبة المسرح غير قابلين للتغيير والتأثير، مستسلمين لأقدارهم. إنه يرى هذا الإنسان على هذا وذاك، والأحوال على هذا وذاك، لأن الإنسان على هذا وذاك. إنه ليس

قابلاً للتقديم فقط، ولكن أيضاً بشكل مختلف، كما يمكن أن يكون، وأيضاً الأحوال تقدم بطريقة أخرى، وليست كما هي عليه. بهذا نربح أن المشاهد في المسرح يتلقى موقفاً جديداً. إنه يوازن الآن بين صور عالم الإنسان على خشبة المسرح وموقف إنسان هذا العصر مع الطبيعة. سوف يستقبل أيضاً في المسرح كالمغير الكبير الذي لديه القدرة على التدخل في قضايا الطبيعة والقضايا الاجتماعية، والذي لم يعد يتقبل العالم بحالة الرضا، ولكنه يسعى إلى إصلاحه. لم يعد المسرح يحاول أن يجعله في حالة سكر، أو يهيئه للأوهام، ويجعله ينسى العالم، أو يجعله يرضى بقدره. المسرح يقدم له الآن العالم في قبضته.

تقنية التغريب في ألمانيا أقامت سلسلة من التجارب الجديدة. في مسرح «شيفباوردام Schiffbauer-damm» في برلين تمت محاولة بناء أسلوب عرض جديد. جيل من الممثلين الشبان الموهوبين علموا معاً. الأمر يتعلق بـ «فيجل weigel»، و «بيتر لورى Petter Lorre»، «أوسكار همولكا oskar Homolka»، «ناهير Nehr» و «بوش Busch».

المحاولات لم تكن تنفذ بأسلوب منهجي مثل الأنواع الأخرى كطريقة ستانيسلافسكي، ماير هولد، وفرقة فختانجوف (لم يكن هناك دعم حكومي)، ولكنهم كانوا مستعدين لهذا المجال. لم يتجولوا فقط في مسارح المحترفين، بل صحبهم الفنانون في المحاولات التي قدموها في المدارس، وعند العمال، ومع فرق الهواة، وهكذا. منذ البداية درب الهواة معهم. المحاولات نفذت بأجهزة في منتهى البساطة، في أسلوب العرض والتقنية. الأمر يتعلق بلا شك بمواصلة التجارب المبكرة، خاصة تجارب بسكاتور المسرحية، حيث أهدى بسكاتور في محاولاته الأخيرة بناء منطقياً في نهاية الأمر لتقنية الأجهزة تلك التي أصبحت تتسيد فيها عملية الميكنة التي سمحت ببساطة جمالية للتمثيل.

دراما أرسطية

أسلوب العرض الملحمي المزعوم الذي أخرجناه في مسرح «شيفباوردام»، أظهر نسبياً سرعة جودة مستواه البهلواني، فهو لم يسر في اتجاه الدراما الأرسطية، بل قد احتلت فيه القضايا الاجتماعية الكبيرة النصيب الأكبر من كل المعالجات، وظهرت إمكانية تحويل مجموعة العناصر التركيبية الراقصة لـ «ماير هولد»، من عناصر صناعية إلى عناصر فنية، وتحويل عناصر مدرسة «ستانيسلافسكي» الطبيعية إلى واقعية. لقد ربطت الكلمة مع الحركة، صيغة اللغة اليومية مع مقتبسات الشعر من خلال المبادئ الحركية. لقد كانت ثورة كاملة في بناء خشبة المسرح.

مبادئ بسكاتور سمحت سمحت بأسس حرة في البناء وفي جمال الخشبة. لقد أمكن التخلص من الرمزية والأوهام بانتظام. ومبدأ

ناهير - (كاسبار ناهير 1897 - 1962، صديق بريشت في أيام الصبا ومخترع فكرة رفع الستار) - في بناء الديكور كان يصمم وفق الاحتياج الذي تسمح به خشبة المسرح ومن خلال معايشة بروفات الممثلين. وكان هذا ينسحب على تمثيل الممثلين وتأثير التمثيل.

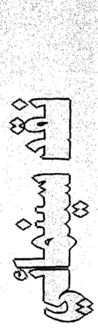
كتاب المسرحيات أنشأوا أعمالهم داخل إطار العمل الجماعي المتواصل بالتداخل مع الممثلين ومصممي المناظر المسرحية، لقد أثروا وتأثروا. في الوقت نفسه استفاد الرسام والموسيقي في أنهما استعادا استقلاليتهما وحريتهما في التعبير، واستطاعا أن يعبرا عن التيمة بتوظيف وسائلهما الفنية. العمل الفني الكلي ظهر أمام الجمهور في عناصر منفصلة. بين الريبرتوار الكلاسيكي منذ بدايته على أساس مجموعة من المحاولات. الوسيلة الفنية للتغريب فتحت مجالاً عريضاً لقيم حيوية لدراما الأزمنة الأخرى، فأصبح من الممكن من خلالها إخراج الأعمال القديمة القيمة وجعلها قابلة للمناقشة والتعلم بلا معاصرة مشوشة، وبلا منهج متحفي. بالنسبة إلى مسرح الهواة المعاصر فقد أخذ يمارس التحرر من الإجبار والتنويم المغناطيسي بشكل ملحوظ. أصبح من الممكن إلغاء الحدود بين تمثيل الهواة وأصحاب حرفة التمثيل، بلا تنازلات في الأركان الأساسية للتمثيل المسرحي.

على أساس هذه القواعد الجديدة أمكن على سبيل المثال تقديم طرائق التمثيل المختلفة، أو على وجه التقريب اتحاد طريقة «فاختونجوب wachtag-ow» أو مجموعة «أو كلوبكوف och-lopkow»، ومجموعات العمال.

هذه الأنواع من التجارب المختلفة في منتصف القرن أوجدت قاعدة، وأمكن الانتفاع بها وامتلاكها. ليس وصف هذه التجارب بهذه البساطة، وأنا هنا مضطر أن أدعي أن الذي مكننا من المتعة الفنية حقيقة هو قاعدة التغريب. هذا ليس إسرافاً في الدهشة. نعم هنا ترى تقنية خالصة. أيضاً مسارح العصور السابقة استخدمت تأثيرات فنية مؤثر التغريب، مثل المسرح الصيني، والمسرح الإسباني الكلاسيكي، والمسرح الشعبي الهولندي، والمسرح الإليزابيثي. هل أصبح في أسلوب العرض الجديد هذا الآن أسلوب جاهز جديد كنتيجة نهائية لكل التجارب؟

الإجابة: لا. إنه أحد الطرق الذي سلكناها. المحاولات لابد أن تستمر. المشكلة تخص كل الفنون، وإنها لكبيرة. الحل الذي نتطلع إليه، والذي ربما يكون حلاً ناجعاً للمشكلة، هو: كيف يمكن المسرح أن يمتع ويعلم في آن واحد؟ كيف أن ينتزع من تجارة المخدرات الذهنية ومن أماكن الأوهام إلى أماكن الخبرات؟ كيف يمكن أن نجعل من إنسان زماننا المقيد، الجاهل، الذي يتطلع إلى الحرية، والظمأ المعرفي، المعذب، البطل الذي أسيء إليه، صاحب الابتكارات، نجعل منه إنساناً متغيراً يستطيع أن يجعل العالم يتغير في هذا القرن الكبير المفزع. كيف يتلقى مسرحاً يساعده على دفع العالم نحو الإتقان؟

● لوحة للفنان الاسباني سلفادورا دالي



- طروادة.. حكاية لا تقول الحقيقة

عماد النويري

«طروادة»

حكاية.. لا تقول الحقيقة!

بقلم: عمادالنويري (الكويت)

التـــاريخ هو مـا يحـدث الآن لأن الكل يســمع والكل يرى.

مـا حـدث بالأمس هو تاريخ ناقص ومـزور وسـاهم في كتابته الدجالون والطبالون والحواة وندماء السلطان.

عندما صنع جريفث (مولد أمة) تعـامل مع الزنوج بفوقيـة شديدة رغم أنهم كـانوا صناع الخبز وملح الأرض في شمال وجنوب أمريكا، وهكذا فعلت مارجريت ميتشل عندما كتبت (ذهب مع الريح).

وفي نصف الأفـــلام التي تمت صناعتـها عن حيـاة هتلر الزعـيم النازي الذي تسبب في موت مـلايين البشـر أثناء الحرب العالمية الثانية تم تصوير هذا الدكتاتور الطاغية وكـأنه قـائد تاريخي ملهم ودونجـوان لا تتحمل قلوب النساء سهـام نظراته النارية.

وفي نصف الأفـــلام التي تم تحقيقها عن حرب فيتنام تم تصوير الآخر الفيتنامي وكأنه حشرة نكرة لا يحق لهـا النضـال بل لا يحق لهـا الحياة.

وهكذا فـعل يوسف شـاهين وصلاح أبو سيف عندما أوحيا أن هناك صلة مـا بين (صـلاح الدين)

وعبد الناصر، وبين (القادسية) وصدام حسين.

وفي فيلم (حكمت فهمي) تصورت نادية الجندي أنها قادرة على قراءة تاريخ مصر من خلال ذاكرة راقصة لعوب، وفي فيلم (أيام السادات) قدمت لنا الأحداث كل ما يتعلق بحياة الرئيس المؤمن وكل آرائه في كل شيء ولم يقدم لنا الفيلم وجهة نظر هؤلاء الذين اختلفوا معه وهؤلاء الذين صارعوه وبعد ذلك (صرعوه)!!

ولا يقلل ذلك من تلك المحاولات التي تواصلت على مر السنوات الطويلة لتسجيل التاريخ فنياً بطريقة موضوعية. رغم أن البعض أصر على (فنتزة) التاريخ، وأصر البعض الآخر على (ترخنة) الفانتازيا..

المشكلة موجودة وقائمة عندما نسجل تاريخ الأمس في كتب التاريخ أو في أعمال الفن. وتتفاقم المشكلة كلما توغلنا إلى زمان ما قبل الميلاد، حيث كانت الخرافة تسود، وحيث كان البطل الدرامي القديم يصارع أنصاف الآلهة، وحيث كان الشعراء والحداثون ينقلون عبر التسجيل الشفوي نوادر الظرفاء وغرائب الحكام وأخبار الحروب.

وفي حكايات القدماء الكثير من المواعظ والعبر وما أجمل أن يحكي الشعراء هذه الحكايات خاصة إذا كان الشاعر بحجم الإغريقي هوميروس وما أكبر مساحة الخيال إذا كانت الحكاية عن هيلين وباريس وحرب طروادة.

الحكاية التي من المفترض أنها دارت في القرن الثاني عشر قبل الميلاد تقول إن باريس أمير طروادة وقع في غرام هيلين ملكة أسبرطة وزوجة الملك مينلاوس.

وكان على الأخير أن يشن الحرب على طروادة بمشاركة أخيه أجاممنون لاسترداد الزوجة المخطوفة بإرادتها وللانتقام لشرف العائلة حتى ولو كان الدافع الحقيقي هو السيطرة على طروادة وبحر إيجه لتوسيع الإمبراطورية وتقويتها. وكان من الصعب اختراق المدينة التي تتمتع بأسوار عالية وحصون منيعة ولذلك يقرر اجاممنون الاستعانة بأعظم المحاربين في عصره أخيليس أو أخيل. وطال حصاره طروادة واستمر عشر سنوات كانت مليئة بالأهوال. واستطاع أخيل أن يحقق انتصارات باهرة واستولى على 12 مدينة من مدن أهل طروادة وبين كر وفر تفشل كل المحاولات لاجتياح طروادة، ولم يكن هناك بد من استخدام الحيلة والدهاء فيتم صنع حصان خشبي ضخم وبداخله اختبأ مصارعون أشداء وبعد دخول الحصان إلى طروادة تسرب الجنود وفتحوا الأبواب، وكانت بداية الانتصار المنتظر لجيوش أجاممنون.

العديد من الروايات نسجت حول هذه الحرب الملحمية أو هذه الملحمة الحربية ولعل أكثر الملاحم شهرة هي إلياذة هوميروس. والمشكلة الحقيقية عند أي قاص أو أي كاتب سيناريو هو اختيار الأحداث الخاصة بهذه الحرب باعتبار أننا في مواجهة مئات الشخصيات وآلاف التفاصيل.

في فيلم (حرب طروادة) كان على

كاتب السيناريو ديفيد بينوف أن يختار من الإلياذة ومن تفاصيل الحرب ما يتلاءم للعرض السينمائي وما يمكن به أن يحقق النجاح المنشود. لا بد من معارك طاحنة في البر والبحر ولا بد من أزياء مبهرة ولا بد من قصة حب أو أكثر حتى يتم تعميق الصراع ولا بد من بعض المشاهد العاطفية وبعض المشاهد التي تتناثر فيها الجثث وتسيل فيها الدماء ولا بد أيضاً من مراعاة أن أخيل هو النجم براد بيت أو أن النجم أخيل هو الممثل براد بيت ويعني ذلك لا بد من تفصيل أحداث تتلاءم وشخصية النجم حتى لو تم اختراع هذه الأحداث وهو ما يحدث بالفعل وفي النهاية فإن الكل يعرف أنه من الصعب تسجيل كل شيء وتصوير كل شيء عن حرب حافلة بكل ما يمكن أن تطلبه الدراما من الحب والخصام والهجر والانتقام والحرب والانتصار والهزيمة والغدر والانتقام.

كان من الممكن مثلا أن تتمحور أحداث الفيلم حلو قصة الحب الملتهبة بين باريس وهيلين. وكان من الممكن التركيز على أطماع أجاممنون لتوسيع إمبراطوريته بضم طروادة، وكان من الممكن تصوير الصراع بين أخيل وأجاممنون على السبايا وكان من الممكن أن نضع الحرب في الخلفية لنصور مئات القصص عن أهل طروادة في تلك الفترة من تاريخ البشر. وكان الفيلم الذي شاهدناه هو الممكن الوحيد من قبل من صنعوه.

مخرج الفيلم الألماني بيترسن الذي قدم من قبل (داس بوت) أو (مركب الموت) كما قدم (طائرة الرئيس) حاول أن يستغل الواقع الحالي لإسقاطه على فيلمه وقال (كما شن أجاممنون حرباً مستخدماً الخديعة لمحاولة إنقاذ الجميلة هيلين من أيدي أهل طروادة فإن الرئيس بوش أخفى دوافعه الحقيقية خلف غزو العراق)، وقال بيترسون أيضاً (كما لو أن شيئاً لم يتغير منذ ثلاثة آلاف عام، فالبشر ما زالوا يلجأون للخداع لشن حروب الانتقام).

النجم براد بيت قال إنه نجح في التوحد مع مشاعر وانفعالات الشخصية، وأضاف: (كان أخيل رجلاً مفعما بالمشاعر والحماس).

أما صحيفة (هوليوود ريبورتر) فقد قالت: (الفيلم فشل في الفوز بإعجاب المشاهدين والحوار كان مبتذلاً كما أن الحروب التي صورت بدت مثل مباريات الرجبي حيث يصطدم الجميع ببعضهم البعض بينما بدت الدراما بعيداً عن محور الأحداث.

نختلف قليلاً ونقول: إن الفيلم يقدم متعة بصرية وتسلية مفيدة وحكاية تاريخية لا تقول كل الحقيقة.







يوم مقداره ألف عام

بقلم: فاضل خلف (الكويت)

... تلاقيا معاً في ديجور من الدياجير المتوارية في دروب الحياة.. هو رجل صلب، كلمايكيل له القدر من الضربات يبتسم له، وإذا ما اعتراه الضجر؛ فإن منظر وجه جميل، أو بسمة في وجه أية حسناء، أو لفتة جيد متمنع في دلال.. كل هذا كفيل بأن يبدد عنه هذا الضجر الكئيب...

ولكنّ شيئين اثنين كانا يخيفانه ويرتاح من أجلها ألا وهما يراعه الذي بات عاجزا عن أن يسطّر على القرطاس أي شيء يختلج بوجدانه، واسمه الذي كاد أن ينسى في الوسط الأدبي.. الوازع الديني حال بينه وبين اليأس لكنه لم يستطع أن يحول بينه وبين (بوهيمية ترابية) ارتضاها لنفسه علاجاً يشفيه من التهاويم ومخايل رؤى الخمول التي يحركها له شبح اليأس وعلى الرغم من ذلك فإن ساعات اختلائه كانت تخيفه إذ هي ساعات يتذكر فيها إبداعات عاجزاً عن الظهور إلى عشاقه المنتظرين على أحر من الجمر!!

وهي، شابة حسناء رأت نفسها برعماً أدبياً واعداً بأحلى الزهور.. تلاقت معه رأته بستانياً حاذقاً، ورآها حديقة أحرف بكلمات.. تعلق قلبه بأطيافها فناغاها بكلمات الحب، وحدثته هي الأخرى بما تعانيه من الوجد وأهدته صورتها... لم يحدث بينهما اللقاء في دنيا الناس، ولكنهما كثيراً ما باتا متعانقين في دنيا الخيال.

- أحبك أيها الأسمر الجميل... لكن لا تحاول أن تنفرد بي كي لا ينهدم قصر فريد بنيناه من بنيات

الأفكار وبذرنا في أرض حديقته من منابت الوجدان !!..

- أحبك يا شادية الضفاف الخضر وأرجو الوصال بأغلى الأثمان حتى ولو بالروح !!.. هُما حتى الآن لم يلتقيا رغم أن كلاً منهما يمني الآخر بعذب اللقاء.. تقول له:

- أريدك واشتهي نبرة صوت حتى الآن لم أسمعها! وهو يقول:

- لقائي معك يتوقف على ترحيبك بي فمتى تكونين مستعدة للترحيب بي؟

فتزوغ من نفسها ومن أمنيتها الجميلة كالغزال الشارد خشية أن يختنق يراعه من جديد من بعد أن انتعش بالحياة، ومخافة إحراجه لو تصادف وجوده بحضور زوجها المنفصل عنها أو معارف زوجها ولا سيما شقيقه المستميت في مسعاه من أجل الوفاق والعودة...

ماذا تفعل العاشقة المسكينة بين زوج شرس عنيد لا يريد أن يحررها وعاشق متلهف يريد أن يحطم التمثال الجميل ومتعجل لإنزال الستار على أجمل قصة حب حقيقية...

- أرجوك لا تحضر لأن إحراجك أمام عيني في كفة وموتي وهو المعادل له رابض في الكفة الأخرى...

لا تحضر كي لا تغلق باب الأمل، ودع الأقدار التي أنا على ثقة من أنها ستحنو علينا في يوم ما.. وسيكون يوماً فريداً مقداره ألف عام... أحبك بغموض الألف وبغيهب الحاء وبطلسم النقطة تحت الباء وبسر الكاف يا أغلى الناس !!!...

المخاصة في عشقها

وهذا ما رأته مناسباً ومقنعا له فأبلغته به. في التو والحال راجية مساعدته على أن يكون وفاؤها ثلاثة أجزاء جزء له وآخر لزوجها رغم علمها بأنه يستاهله وثالث لدينها وخالقها.. أترى سيفهم وضعها ويدرك ما يكتنفها من ظروف أنها لم تزل تسأل نفسها هذا السؤال؟؟!!..



شيءٌ من الوهم

بقلم: د. هيفاء السنعوسي
(الكويت)

عواطف امرأة عادية جداً. أمضت معظم سنوات حياتها في التعليم، مدارس ودورات وورش عمل. وانتهت إلى ذاكرة لا تستطيع أن تستوعب معظم ما درسته في المدارس السابقة التي ختمت في نهاية المطاف بدبلوم فني فقط. عناء كبير للحصول على نسبة ضئيلة جدا تكاد تسمح لها بدخول دورة فنية متخصصة لا يقبل على التسجيل فيها إلا أصحاب النسب الضئيلة.

تزوجت فور حصولها على الدبلوم من رجل عادي جداً مثلها، لكنه يتميز عليها بشهادة جامعية وبسطوة صوته الجهوري الذي يكاد يخترق جدران البيت. يسره أن يعايرها دائماً بغبائها الذي يراه ممزوجاً بشيء من الوهم.

تنزعج يومياً بسبب موجة النقد اللاذع الذي تتجرعه بنسب متفاوتة.

حينما أنجبت طفلاً معاقاً، تأكدت مقولة يومية يرددها زوجها على مسامعها.

- لن تفلحي بشيء.. لا شهادة جامعية ولا وظيفة، ولا أظن بأنك ستنجبين طفلاً سليماً في المستقبل.

تنتابها حالة الخوف من الواقع الذي تعيشه والمستقبل المجهول الذي ينتظرها مع هذا الرجل.. الطفل المعاق الذي بلغ عامه الثاني يذكرها بعجزها في أشياء كثيرة.. فشلها في الدراسة.. تعثرها في الحصول على وظيفة.. و...

حينما فكرت في قتل الهموم اليومية بالعمل، لم تجد إلا وظيفة مشرفة في دار معاقين بنظام النوبات، والراتب في مقابل هذا العمل ضئيل جداً.

تتكرر الأفكار.. وتتفاعل المخاوف والأوهام في أعماقها.

معاق في البيت ومعاقين في العمل.. لا.. لا.. صرخة من الداخل نطقت بالرفض.

تقضي وقتها في مشاهدة المسلسلات اليومية، وتدمن على متابعة الأفلام الرومانسية.. الحب والزواج والنهاية السعيدة.

تعيش هذه الأجواء الجميلة، ثم تعود إلى واقعها وتحمل همومها اليومية.

تقتحم روحها مضمار سباق طويل يكاد يقطع أنفاسها، ولا يعطيها الأمل في الوصول إلى النهاية.. الهدف.. شيء من الاحترام.

ولكن الوهم يطاردها، ولا تستطيع

مقاومته..

زئير زوجها الصباحي والمسائي يعيد هذا الوهم إلى أعماقها، ويغرس مخالبه في جسدها.

خوف أم هو شيء من الوهم؟ لم تعد تميز بين الأشياء.

هل سيقودها التفكير القلق المتواصل إلى نهاية مخيفة..؟

- انظري إلى نفسك.. واجهي الحقيقة المرة.. الناس لا تحترمك.. من هو ذلك الغبي الذي سيمنحك نظرة احترام؟

وتتواصل الكلمات النارية التي تحرق أعصابها..

تتمنى لو تعود إلى الماضي، فتستعيد اليوم الذي أيدت فيه قرار والدتها بالزواج من هذا الزوج المغرور الذي يفاخر دائماً بحصوله على شهادة جامعية في حين أنها أعادت الثانوية العامة مرتين ولم تحصل على نسبة لدخول الجامعة. لماذا فكر فيها؟ جمالها.. نعم كان نقطة قوتها فقط.. ملامح وجهها مرسومة بعناية تلفت الأنظار.. ولكن من يعرف أنها تحمل روحاً تنازعها الأوهام وتهددها بالضمور؟ يبدأ الحوار كالعادة بمقدمات التطبيل الذاتي..

- أختار أصدقائي بعناية.

ترمقه بنظرة غضب..

يدخل قطعة كبيرة من الدجاج المشوي في فمه، يكاد يختنق.. نوبة سعال.. يحمر وجهه.. يحمر أكثر.. يحتقن.

ترتبك، ولكنها تُحضر الماء بسرعة.

يحتسي جرعة صغيرة، ثم يأخذ نفساً عميقاً.. يستعيد نشاطه.

- غبية.. لا تُحسنين التصرف أبداً، دمية فارغة من الروح.

ينتفض بقوة، يغادر الصالة، ثم يتذكر شيئاً أراد أن يقوله لها.. يلتفت غاضباً..

- لدي اجتماع الساعة الخامسة. لا تنسي إيقاظي قبل الموعد بساعة تقريباً.

تلدغها نوبة هلع شديدة.. تتوقف اللقمة في فمها.. تتناول كوب الماء، تحتسي شربة منه.. تتنفس بعمق.

لا تحبه.. بل لا تطيق رؤية وجهه، ولكنها تحافظ على الاحترام.

الاحترام.. كلمة أدمنت سماعها من والدتها.. (يحفظ الاحترام شكل العلاقة بين الزوجين).. تُردد أمها هذه الجملة دائماً.

الشكل؟! ولكن ماذا عن الجحيم الذي تتجرعه يومياً..

أصبحت تمثالاً يملكه فنان مجنون..

يطاردها الخوف.. الوهم.. العجز.. هناك صرخة دفينة تود أن تتنفس حريتها، مقبورة في الأعماق.. لا تستطيع أن تصل إليها.

تفتح التلفزيون، تضع شريط الفيديو المعتاد.. تشاهد نفس اللقطة.

حوار بين بطلي الفيلم..

- كم أنت جميلة!

- وكم أنت رائع!

عناق حار بين زوجين حديثي الزواج.. يشع العناق حباً واحتراماً ودفئاً تتوق إليه.. تخرج الآه من قلبها بعمق.. لكنها آه متفحمة تماماً.

تغفو على الأريكة، تُمدد ساقيها، تلتحف بصوت بطلة الفيلم وهي تكتب مذكراتها وترددها بصوت عال جداً.

تعيش أجواء اللحظة.. يتمدد كيانها أكثر فأكثر..

تستمد شيئاً من القوة من أحلامها الوردية المفروشة على الأرض الخضراء.. تغمس نفسها فيها.. ينتابها شعور بالدفء.

تعاودها نوبة الحزن..

يتحكم هذا المغرور في كل شيء في هذا البيت.. حتى في برودة التكييف. يفضل البرودة، وتفضل الدفء.. ولكنها لا تحصل عليه.

يستلبها كل شيء.. ويظل شيئاً واحداً فقط.. رفيقها الدائم.. الوهم.. وهم العجز.. الذي قد يتحول إلى حقيقة مدمرة. هل يمكن أن تتخلص منه؟

قال يوماً بغضب شديد:

- لن تبقى هذه الخادمة في البيت يوماً واحداً.

- لم؟ أنا بحاجة إليها.. ثم..

- لا تتفوهي بكلمة واحدة، أنت عديمة الإحساس، متبلدة تعيشين لحظات خدر.. أنت..

- لاحظ أننا نناقش موضوع إرجاع الخادمة إلى المكتب، المسألة لا..

يقاطعها بعنف..

- ماذا؟ أصبحت تتحدين قراراتي؟ عجباً! وتجادلينني في أمور لا تفقهين فيها شيئاً؟ أنا صاحب القرار هنا، أما أنت فصلاحياتك محدودة جداً.

- بالله عليك.. ماذا فعلت المسكينة؟ أرجوك امنحها فرصة.. لم تفهم..

- كلمة أخيرة.. أطلبي منها إعداد حقيبتها. ستكون في مكتب العمالة بعد ساعتين. منحتك فرصة اتخاذ قرار اختيار الخادمة.. وماذا كانت النتيجة؟ فشل. هل يعقل أن أعيش مع غبية أخرى؟

تهاجمها وخزة ألم في رأسها.. تذوب في لحظة ثلجية..

مضى في طريقه.. ومضت في طريقها.

تمددت على الأريكة.. ضغطت زر الفيديو.. نفس الفيلم.. نفس اللقطة.

غاصت في لحظة دفء خاصة أذابت بعضاً من الجليد المتراكم على صدرها، بددت شيئاً من الوهم.. ذلك الوهم العنيد الذي لا يفارقها.

ربما كانت الخادمة ضحية اليوم فقط.. ولكنها مسجونة بين جدران منزل مظلم.. ستبقى هي ضحية كل يوم.. تعيش في رحم قدر مجهول..

الاحترام.. الذي تقدمه، والذي أوصت به أمها.. هل يمكن أن تستمتع به هي الأخرى؟

تتذكر صوت أمها وضعفها.. لا يمكن أن تُخيب رجاءها. يجب أن تحتمل هذا الكابوس اليومي. يجب أن تواصل المسيرة.

ثم.. هناك شيء مهم.. فهذا الصراخ اليومي يختفي وراء قلب مجنون بجمالها. تتذكر أيضاً دورة انضمت إليها تحمل عنوان (كيف تصبحين زوجة ناجحة) ودورة أخرى بعنوان (فن التعامل مع الذات ومع الآخرين).

التحقت بهما بعد إلحاح شديد من ابنة خالتها.. لم تكمل الدورة.

هناك فقرة مكتوبة في المذكرة ظلت في الذاكرة. رددها المحاضر كثيراً (نحن مزودون بأدوات نفسية تخلق الإرادة التي تعيننا على احتمال الأوضاع الصعبة ومن ثم اجتيازها. نحن من نصنع الوهم، ونحن من نختار طريقنا إلى العجز أو إلى القدرة).

تجري بسرعة إلى حجرة النوم، تنظر إلى المرآة تتأمل وجهها، تضع بعض المساحيق بعد انقطاع دام أكثر من عام. إنه الاحتياج إلى الشعور بالمرأة التي تسكن في الداخل.. تبتسم لأنها ترى في المرآة رجلاً لا يقرأ ولكن يُمعن النظر في الصور.. تختفي الابتسامة، ثم تعاود الظهور.. سيكون الطريق الآن طويلاً وشاقاً.



ما قبل اليوم

تركي بن إبراهيم الماضي (السعودية)

بينما أفتح عيني ببطء شديد.. أسمع همهمة أناس ولغطاً كثيراً.. بعض الأصوات لأبي وأعمامي وأخوالي وآخرين لا أكاد أميز أصواتهم.. ربما أبي يستقبل كعادته إخوته وأصحابه ضحى كل يوم في مجلسه الشعبي بفناء المنزل.

الظلام يلف ما حولي.. اعتدت أن أضع ستارة سوداء على نوافذ غرفتي لتبدو الغرفة مظلمة في النهار.. فأنا كائن لا ينام إلا في النهار.. ولكن هذه الظلمة التي تحيط بي أكثر مما اعتدت عليه.

أشعر بخدر شديد في أجزاء جسمي.. لا أستطيع أن أحرك حتى أطراف أصابعي.. الغرفة تبدو ساخنة.. أتذكر أن انقطاع الكهرباء في مدينتي حدث يومي.. لا أستغرب هذا الأمر! أظل مستلقياً دون حراك.

مساء البارحة كان مثيراً في أحداثه.. أصبحت رسمياً شخصاً متزوجاً.. حضر حفلة خطوبتي أهلي وأصدقائي.. مرتبكاً ظللت طوال الحفل.. لم أعتد بعد على لبس «البشت».. ضحك صديقي عندما رآني ألبسه بطريقة مضحكة.. استغليت فترة العشاء.. فنهضت من مكاني مبكراً أمام دهشة الحضور.. ولم تفلح توسلات والد زوجتي في إبقائي على مائدة العشاء.. فأنا لم آكل شيئاً.. انتظرت صديقي طويلاً.. وعندما رأيته.. ارتميت عليه.. ألبسني «البشت» على عجل.. فيما هو يضحك ببراءة.

لم توقظني والدتي صباحاً لأشرب معها قهوة الصباح.. فوالدي يفضل أن يشرب قهوته الصباحية مع إخوته.. ربما أرادت متعمدة أن تبقيني نائماً أطول فترة ممكنة.

لا أشعر بعد بأجزاء جسمي.. سأذهب اليوم إلى الطبيب لأتأكد من وضعي الصحي.. لاأزال أسمع همهمات تصل إليّ ولا أستطيع أن أتحرك من مكاني.

هاتفت البارحة زوجتي.. سألتني عن الحفل.. ولم تكتم ضحكة خرجت من أعماقها.. لحظة أن روت لي عن

أخيها.. كيف أن ارتباكي ولبسي للبشت محل تندر الآخرين بالحفل.. تحدثنا طويلاً واختلفنا بشأن تأثيث منزل الزوجية.. أصرت أن تختار بنفسها.. وفضلت أن أختتم المكالمة بهدوء: يصير خير إن شاء الله.

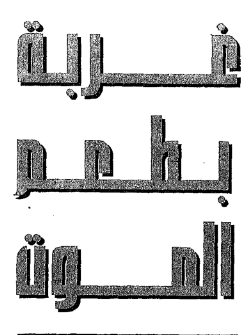
لم يحضر أخي التوأم حفلة خطوبتي.. عيناي تسمرت أمام مدخل المجلس.. دعوت الله أن يحضر.. التفت والدي.. ضغط بقوة على يدي.. سألني: لماذا لم يحضر أخوك؟ لم أشأ إخباره بأنه سافر مع «شلته».. وإن عتابي لم يملأ قلبه إلا عناداً.. تلعثمت أمام أبي.. لم يكن يستحق مثل هذا العقوق.. قلت له بعد تردد: لا أدري! سمعته يقول: الله يستر.. الله يحفظه من كل مكروه.. أحسست بالحرج وبالقهر.. ونظرات الحاضرين تتربص بأبي: كيف لم يحضر ابنه؟!

تلفت، كل ما حولي ظلام.. وبياض يحيط بجسدي النحيل.. أحاول الحراك فلا أستطيع.. هل أنا أحلم؟

أسمع الهمهمات تتباعد عن سمعي شيئاً فشيئاً.. أصوات تحرك الأقدام يشكّل رعباً، أشعر بها.. أسمع بكاء أبي.. ونشيج أخي التوأم.. يقول بتعثر: لقد حلمت بفقدانه قبل يوم.. عمي يصرخ باسمي.. جارنا أبومحمد يصيح: ما يروح إلا الطيب!

أشاهد من آخر الظلام.. نور يضئ المكان تدريجياً.. يخرج من النور مخلوقين.. ترتعد فرائصي.. لم أر مثلهما أبداً.. أتأمل مكاني مرة أخرى لم تكن غرفتي.. يقترب المخلوقان أكثر فأكثر.. أصرخ: رحماك يا ربي.





قصة: محمد بسام سرميني

هاتف أختي زرع الرعب في مفاصلي وقلبي، صوتها جاء كاختراق الرصاص للحم الطري:

- لماذا تأخرت إلى الآن؟ تعال بسرعة، أرجوك، ثم انقطع الخط.

شيء ما يشبه لسعة كهرباء غادرة ومباغتة، برودة مفاجئة تهيمن على جسدي كله... تسألني زوجتي، وقد رأت ما أحدثه الاتصال بي:

- خير إن شاء الله..؟!

التقطت آخر ما تبقّى من أنفاسي، وأنا أحاول أن أتصل ببيت أهلي من جديد، قلت:

- أختي منيرة طلبت مني أن أسرع إليهم...

بحاستها أدركت زوجتي أن شيئاً غير عادي يحدث هناك، لم يتح لي أن أرى صورة وجهي، وخارطة القلق والفزع التي تشكلت منه، لكنني رأيت ذلك كله منعكساً على صفحة وجه زوجتي...

وبحاستها الأنثوية توقفت عن المكياج... وجمد قلم أحمر الشفاه بين أصابعها... وقالت:

- أبو صلاح... اسبقني أنت لعند أهلك... تلبيس الأولاد قد يستغرق وقتاً... نحن سنلحق بك...

حاولت الاتصال، ولكنّي كنت أصطدم بالخط المشغول...

زاد ذلك من قلقي وتوتري... قلبي كان يحدثني أن هناك شيئاً ما قاسياً سيحلّ هذا الصباح...

وأنا أغادر البيت على عجل، لحقت بي أم صلاح:

- عثمان أول ما تصل بيت أهلك اتصل بي... طمأن قلبي أرجوك.

****

الباص كان يمشي متثاقلاً...

الركاب يغطّون في نوم عميق، وأخمّن أن اثنين ساهران فقط، أنا والسائق ولربما دهم النعاس جفون السائق، فنام هو الآخر... إنني أسمع شخيراً واضحا يجيء من مقدمة الباص!!

«غير معقول... كيف ينام سائق الباص؟! من يسوق إذن من يتولى سلامة المركبة والركاب؟! انهضوا يا ناس... اصحوا يا عالم... الباص في خطر!»

أيقظتني زوجتي من هذياني:

- أبو صلاح... أبو صلاح... ما بك يا رجل؟!

نهضت فزعاً فركت جفوني:

- أين نحن الآن؟

أجابت:

- غادرنا «طريف» منذ نصف ساعة، ونحن في طريقنا إلى «عرعر»، ثم أضافت مواسية:

- نم يا بن الحلال طريق «السعودية» طويلة ومملة في الذهاب، فما بالك ونحن في الإياب!!

ثم زفرت بأسى عميق:

- آه... أين أنت يا «كويت»؟

****

هتفت من أعماقي متحسراً:

- آه... أين أنت يا سيارتي الآن؟

من بوابة لبوابة، ومن شارع لآخر، كنت أركض مثل المجنون بحثاً عن سيارة أجرة تنقلني لبيت أهلي... أية حماقة أن أترك سيارتي في «الكويت» وأنزل إلى «حلب» أنا وعيالي في الباص؟

السيارة تعادل الآن وزنها ذهباً...

رميت بنفسي وسط الشارع معترضاً سيارة صفراء، توقف السائق فزعاً، ألقيت بجسدي إلى جانبه، ثم بلهجة الاعتذار:

- آسف يا عم مستعجل جداً... خذني لبيت أهلي... بسرعة أبوس إيدك..

السائق المتقدم في السن نظر في وجهي مستنكراً، واعتقد أني أعابثه، انتبهت لنفسي، وتدخلت في الوقت المناسب:

- إلى «المريديان» يا عم...

لا أدري لماذا بدت لي سيارة الأجرة تزحف بطيئة في شوارع المدينة، علماً أن السائق بدا طيباً جداً، وكان يستجيب لتوسلاتي ويسرع قدر استطاعته.

****

الضجة غير العادية، وأصوات البكاء القادم من بيت أهلي، والجيران الداخلون والخارجون... كل ذلك كان مؤشر خطر حقيقي.

وسط الغرفة رأيت أبي مستلقياً، وأختي الكبرى تسند ظهره إلى صدرها، واصفرار فظيع يجتاح وجهه.

أحسست أن قلبي قد انخلع من مكمنه، انهمرت على وجهه أقبّله وأشجّعه...

لأول مـــــرة أرى أبي بهـــــذه الصـورة، وهو الجبـار الهـصـور، الذي يصرخ فتهزّ صرخته أرجاء البيت كله، ويهرع القاصي والداني لإجابته.

دفنت وجـــــهي في صـــــدره ورقبته... وجدته دافئاً على عكس مـا توقـعت، فـداخلي شـعـور بالاطمئنان والرضا...

«من القدمين يبدأ موت الإنسان» هكذا كانت جدتي تقول باستمرار، حسناً فلأجرّب.

قـدمـا أبي دافـئـتـان... يداه... وجـهه... كل جزء من جسده دافئ ... الحمد لله، ليست نوبة موت إذن، ولكن لماذا لسان أبي معقود هكذا، وكلمة (الله) يكررها مثل لازمة غير مفهومة:

الـ... لـ... لـ... الـ..لالـ...

الدموع تطفر من عيوني وعيون أخـــواتي، وحـــدها أمي بدت متماسكة، كانت تطبق على راحتيه وتذكّـره بنطق الشـــهـادة، قلت لنفسي: لماذا الشـــهـادة؟ أبي لن يموت الآن، أيعقل أن يتركنا هكذا بدون أب ويرحل؟! أيعقل أن يموت ويدعنا نجـتـرّ مـرارة الوحـشـة والحزن؟!

****

لا أدري لم بدا لي الباص موحشاً وحـزيناً... والركـاب مـا إن تنتـه اسـتـراحـتـهم ويصـعـدوا، حـتى يتـابعـوا شـخـيـرهم بأسـرع مـا يمكن... والبـاص يمشي بطيـئـاً، لكأن عجلاته مغروسة في تلك الرمـال الموحـشـة... والليل بهـيم ومفزع.

هذه السفرة لا تشبهها سفرة أبداً.

****

سيارة الإسـعاف السريعة التي نقلت أبي إلى المشفى على عجل لم تكن تشبهها سيارة... كانت ترشّ زعيقها في شوارع المدينة... تولول وتفحّ كأفعى في عزّ الظهيرة... أحسست أن شيئاً ما في صدري يولول... بدأ أبي يغيب عن الوعي ثم يصحو قليلاً... أخذت أكلّمه:

- بابا أنت تموت بين يدي دقيقة إثـر أخـــرى دون أي تقـــديـر لمشاعري... بابا العيد على الأبواب، ونحن في الخمس الأواخـــر من رمـضـــان... أيعـقل أن تموت هكذا قبل العيد؟!

لقد جئت من الكويت في إجازة نصف السنة... قطعت مسافة ألفي كيلو متر من أجل أن أراك وأعيّد معك... أتيت بناء على طلبك.

- «يـا بنـي انـزل إلـى حـلـب فـي العطلة، مشتاق لك وللأولاد».

وأنا بغـبـائي، وعـقـوق الأبناء راوغت بعض الشيء:

- «يا بابا حلب في الشتاء باردة... والأولاد تعـــودوا على شـــتـــاء الكويت... صعب والله يا بابا... ثم الإجازة قصيرة... أسبوعان فقط...

وأم صـــــــلاح علـقـت مـن وراء الكواليس:

النزلة بالطيـــارة أحلى، ولكن بطاقتها تكسر الظهر» !

وكان اصرارك غريباً هذه المرة، لكأنك الوحيد الذي كان يعرف ما سوف يجري:

- «يا بني مشتـاق لك وللأولاد، مشتاق جداً، ولن أصبر حتى عطلة الصيف... الله يرضى عليك».

****

حملنا أبي على تذكرة المشفى... لأول مرة يعجز أبي عن صعـود بضع درجـات باتجـاه الطابق الأول... نظر إلي... ابتـسم في وجهي، أغرب ابتسامة رأيتها في حياتي، قال لي بصوت واضح:

- «أمك وإخوتك».

قلت:

- «في عيوني والله يا بابا... ولكن أنت شد حيلك».

ثم التفت إلى أمي:

- «ألم أقل لك يا أمي... إنها نوبة عارضة... اسمعي أبي صار يتكلّم وصحا تماماً... صحا والحمد لله».

بكت أمي بشـدة... يبـدو أنـها عرفت بخبرة السبعين عاماً ما لم أعرفه أنا... أدركت أنها صحوة الموت... وفعلاً فقد دخل أبي على الفور في غيبوبة الموت... انحدر مؤشر ضربات القلب بسرعة كبيرة... وحين صار الطبيب يضغط صدره الواسع بكلتا راحتيه عرفت أن أنفاسه الطاهرة قد توقفت.

التـفت الطبـيب إلينا... وبكل الحزن والأسى:

- «إنا لله وإنا إليه راجعون»

غطّى وجــه أبي، ثم انسـحب بهدوء.

****

زوجـتي غطت وجـهي بمنشـفة صغيرة كانت بين يديها... مسحت دموعي وهي توقظني من نومي:

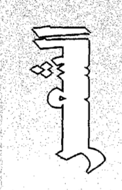
- «أبو صـــلاح، بسم الله عليك... أنت بهـذيانك وبكائك تقلق ركـاب الباص».

أسألها بمرارة:

- «هل وصلنا الكويت»؟

وتردّ بأسى:

- «مـا دمت على هذه الحــال... فيبدو أننا لن نصل أبداً»!!



- ببابك في المسجد

ندى الرفاعي

- أبو العلاء المعري

محيي الدين خريف

- لذة المصباح

عصام ترشحاني

ببابك في المسجد

ندى الرفاعي
(الكويت)

أتيتُكَ في شَوقيَ المُسهَدِ
وقد فاض بي الحُبُّ يا سيدي

وأوصَلَني الوَجْدُ أقصى مَداهُ
فلم أدرِ أمسي مضى أم غدي

قدِمتُ ومِلْءُ ضُلوعي حنينٌ
يشُدُّ فؤادي إلى أحمدِ

وروحِيَ تهفو لروضةِ نورٍ
بِها أكرمُ الخَلْقِ والمُولِدِ

رسولي عليك زكيُّ السلام
وأنت الإمامُ به أقتدي

فما أهنأ القلبَ عِند لقاكَ
أعيشُ به يومِيَ الأسْعَدِ

وحَولَكَ طابَ أريجُ المُكانِ
فأنتَ الشريفُ العفيفُ النَّدي

جوارك يا خاتَمَ المُرسلينَ
ليَشفي قُروحَ الضَّنى المُجْهَدِ

زيارتُكُم بَلسَمٌ للعليلِ
فلا من عَناءٍ إلى الأمَدِ

بأخلاقِكم يا بشيرَ الأنامِ

سبقْتَ المُلوكَ إلى السُؤددِ

رعيتَ الأمانةَ حَقّ الوفاءِ

وكُنتَ المُعينَ على الجُلَدِ

وكنتَ الشفيقَ الوفيقَ الرفيقَ

رحيمَ الفؤادِ سخيَّ اليدِ

وأنت مُعلِّمُ خيرِ الخِصالِ

نَقِيُّ الوسيلةِ والمُقْصَدِ

أيا رحمةَ اللهِ للعالَمينَ

ويا فيضَ نورٍ به نهتدي

بودّيَ أنَّ المُقامَ يدومُ

وأبقى ببابِكَ في المُسْجِدِ

أرتِّلُ آياتِ ربِّ السماءِ

وحَولي من الرُكَّعِ السُجَّدِ

شفاعَتُكُم يومَ نلْقى الإلهَ

فهلْ لي إلى ذلك المُوردِ

وهل لي إلى وصْلِكُم من سبيلٍ

يكونُ مُعيني إلى الأبدِ

صلاةُ الإلهِ العليِّ الكريمِ

تَهُلُّ على الطاهرِ الأمْجَدِ

لَعَلّي بِها أن أنالَ المُرادَ

أزَكّي بِها العُمرَ يا سيدي

أبو العلاء المعري

محيي الدين خريّف (تونس)

أنتَ في مَحْبِسَيْكَ نبعُ ضياء
يتحدى الظلامَ في البأساء
بحُروف كأنَّها النّورُ في الغُصْن
وكالنورِ شَعَّ في الأنحَاء
شئتَ أن تنتحي بعيداً وأن تبقى
غريباً كسَائِرِ الغُرِبَاء
جُلْتَ في هذه الحياة فلم تلقَ
بهاَ ما يبُلُ ريقَ الظمَاء
فتوليتَ ناقماً ومَنَ النقمة
ما قد يصيَّرُ جهدُ البَلاءِ
سُمتَ دنياك سومَ بخس وما هيَّ
بأغلى إن قدمت للشراء
جلتَ في الكون ماسحاً كل ما فيه
وما فيه لم يزل في الخَفاءِ
تتحدى برأيك الثاقبِ البُعدَ
وتجلي حقائق الأشياء
رافضاً كل ما سمعتَ وما قالوهُ
والرّفضُ شيمة الأقوياءِ
أنتَ لم تطلبِ العَلاءَ ولكن
كنتَ رغمَ الزَّمان فوق العلاءِ
لا أراني أسرفتُ إن قلتُ إنَّ الكونَ
سجنٌ للصفوةِ الأذكياءِ
بينَ جدب وبين أخَذ وَشدّ
يذهَبُ العُمر كله في الهَبَاءِ
أنتَ من قد قطعت ما وصلوهُ
لم تقرِّبْ ما بيَن لأمٍ وبَاءِ

ملزماً نفسك الأبيةَ مَا لا
يلزمُ الناسَ من صنُوفِ العَناءِ
رافعاً سِترَ كلِّ ما خَبأوهُ
كاشفاً كلَّ كذبَةٍ حَمقاءِ
مستفزاً كبارهُم ولكَ في ثلبِهمْ
ما نبا عن الإصْغاءِ
رغم فيض الإشفاق منك وما قد
حمّلَ القلب من ضنًى وبَلاءِ
جلتَ بالحرف حاملاً همَّ آمادٍ
تَقضَّت بينَ العَنا والشَّقاءِ
لم تذُق لذةً بدُنياك إلاّ
ما تلقيتَهُ من الأرْزاءِ
لابساً حلَّة السَواد مُشيحاً
مُوغلاً في حوالك الظلماءِ
ساخراً من توافه لم يَزلْ يلهُو
بِهَا النَّاسُ مُمعناً في الهَجاءِ
نظراتُ الأعمى لمَا لا يراهُ
خَطراتٍ تبدوُ من الأدباءِ
جُل بها لا ترَى سوى ما يَسوءُ العينَ
فاخلدْ إذن إلى الإغفاءِ
أنتَ سوّيتَ في حِسابكَ ما كانَ
وَما قد يكونُ في الأرْجَاءِ
وتتبعتها إلى منتَهاهَا
فإذا المُنتهى طريقُ الفَناءِ
أيُّ دُنْيا من الزَّخارف ألهتْنا
بهاَ وَالعيونُ في إغفاءِ
ثم جاءَ القضاءُ والحُلمُ وَهْمٌ
فرجَعْنا بأمرنا للقضاءِ
تَمّحي جدّة الليَالي وتَبْلى
وَالبقاءُ البقاءُ للعُظماءِ

لذة المصباح

عصام ترشحاني (فلسطين)

أُحاور نخلتي فيها
أُحاور لذّة المصباحْ
أُحاورِ مَنْ تراها الأرضُ،
أوسعَ...
هذه الأرواحْ
أحاوَرها...
فتكتبني مراشفها
على ما فاحَ في التفاحْ
سلوا دمها...
سلوا أسماء عينيها
أنا الآتي
إلى وصف الجليلِ
ومن رهام اللّحْظِ
في فمها...
سكبتُ الرّاحْ
أنا الشعراءُ...
في شفقٍ،
تشظّي فيَّ بنفسجها
فَسوّاهُ... بإدهاش،
صباحُ أسْكَرَ الرؤيّا
وأذهل خَيْلة الأقداحْ

عذارى الرّدى

رأيت الذي،
يسكن الغيمَ،
يهطلُ،
مثل حرير الأغاني
ويترك خلفيَ،
نَصَّ المدى
رأيتُ... نساءً..
سكبْنَ على ورقي
ماءهُنَّ
وناراً...
تُكلّمُ
ما غاب.. بعد الصّدى
رأيتُ جنوني يضيءُ
وحين جمعت
شتاتي إليهِ
تقدّم مني
وعانقَ فيَّ
عذارى الرّدى...

رحيل الانتظار

حين مَرّوا
على شَيْئهم في العدمْ
مَرّ كالجرحِ،
طَوْرُ السرابْ
حين مَرّوا
على ما تبقّى
من الماء في صورتي
واستدار إلى الوردِ
صوتُ الألمْ
كنتُ أبغي
دماً واقفاً
في العبابِ
وأنثى...
نَمَتْ في خيال اليبابْ
كنتُ أبغي
دمي عائداً بالسّحابْ
غير أني انتظرتُ،
انتظرتُ،
ومات الذي
واعَدَتْهُ الرياحُ
فَشكّلني الانتظارُ،
حريقاً للهفتهِ،
ثم غابْ....

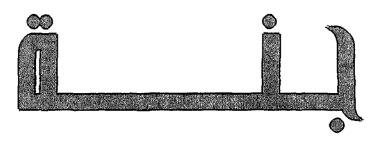


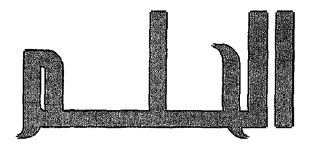
- جنة الحلم

سعد الجوير

- مرآة

أسماء سعد





سعد الجوير (الكويت)

سأقولُ كلاماً
تعجزُ عنه مخيلة الكتبِ
وعذاباتُ الناس.
أضعُ الحرفَ لدى الميزان
وأقلبُ فيه نهارَ الذاكرة...
تأخذين القلبَ إلى جنة الحلم
وتشاغلينَ مرارة الأكبادَ
حتى تشغرُ في زحمة الأسئلة.
تضعينَ كلامك جمرة في الرأس
وتعاقبينَ سلامَ القلبِ
ببهجة لها سمة الحربَ
ونعومة النحل
وثقة الغادر في لهجته المتقنة...
سأقول كلاماً
يستنكرهُ التاريخُ
حتى لا يأتي مأخوذاً بطبيعة النصرِ
ومتاهة الاستفهام
وفراغُ الأمكنة،
يستعصي على تجربةِ المجنون
بما أخفي عن نعمةِ البصر
ولسانِ الأغنية.
فالقولُ قرارُ الروح الذي لا يرتضيه
شرك الصمت
ولا حزمة الماءَ الذي تنثرُ الأسئلة...
تمزجينَ صلاة الورد بنميمة العاشق.
تجعلين قوانين الناس لدى كفة
وقوانينك راجحة كفها المهملةً..
تضعين الورد والريحان وزجاجة
المسك
وتصوغينَ مفتتح الحديث.
وتعبئين قوارير الليل
بصخبِ الهدأة

حتى يتكاثفُ فوقَ الروحِ
جريدُ اللحظة
ونباتُ البيتِ المتمرد فوق خيوط الناس
ونساءٌ في التاريخ مررنَ بزحمة الأشياء
وتفاصيل الأمكنة ...
سأقول كلاماً نبتَ العشبُ على جنبيه،
ومرَّغَ أسطورة الفوز،
كالذي يبحثُ في الصبحِ عن ثلجةٍ
تجعلُ للرأس قناعة الصمتِ
وتعذرٌ الأصدقاء،
إلى سهرة متعبةَ ...
لا تغفرينَّ مزيجَ النهر للنهر
وتبالغينَ بوصف الزيت. أسمالَ الطريق
إلى غابة محترقة.
كان الوقت يداهمً تشخيص الشخص
ويباعدُ في لغة التصديق
بين حطام يرتضيهُ القلبُ،
ويفردهُ في نص النسيان،
يبارك بهجتهُ العاجية في كأس السهرة
إذ جاءَ كَلامٌ بأندية الصدر الغافل
في عربات اللكنة
ساقية الملك الذي يبقى طويلا في ذاكرة الأرض
وحطام الرفض العالق مثل غبار فضائي في سلة البيت ...
سأقولُ كلاماً
يرفسُ مثل صلاة داهمها الوقتُ
وترسَّبَ حزنٌ ماهرٌ في اللحظة العابرة ...
تأخذين القلبَ
في النظرة أبقى مثل مساء الغرباء في جنة الحلم ...



أسماء سعد (الكويت)

أطلقت سراح شعري
انتزعته من عزلته
وغرزت أناملي
في الغابة..
خيمة من الليل تطوي
قصص أنوثة
تغص بالدمع..

المرآة

طائرة تأمل
ترصد عوالم ذاتي المبهمة.

حكم

خلف المدينة
شوارع
وأعمدة إنارة
فوق دبابيس الإسفلت
غاب القمر عنها
لأنه محجوز أمام شرفة
أحد الأغنياء.

وقت عصيب

احتار الرب
في أي أرض يدرر المطر
فهناك وجوه عدة
لقابيل..

اعترافات

فرعون.. يود لو أن
يعيد الكرة..
ليكون.
ستالين.. يود لو أن
يعيد الكرة.
هتلر.. يود لو
وصدام.. لم يعترف بعد

Internet

أعيش الانطلاق
وأشبر الفضاءات
أشهق أمام غول المدينة الجديد
ألتقط صوراً
هنا وهناك لزوايا مندسة
أحلق في غرفة
لم تداعبها الشمس
وأشرب القهوة
مع من يتلحفون الثلج..

وأغني مع من في الحقول
وأحصد كل يوم.. شعباً

غربة

يحبو
في الغربة
يغني أسماءنا
بأعلى صوت
ونردد نحن الخوف..
خفية
يبحث عن ملامحنا
رغم أنها تسكنه
وفي كل يوم
نزيد من سمك الطوق
الذي سيرتديه
غداً.

خارطة

النسر
يتصفح العالم
ويرسم بلون أحمر
وجهاً جديداً
وهو يشرب فنجان القهوة..
تقوم النخلة
بمسح حذائه بدمع ملتهب
فبات سواده
أنصع بياضاً من عيون النخل.

مشروع

امتص نبضاتها ترف
تشبث بكلمة الله
تنزل شيئاً
طوي صمته بحبل طويل
في زنزانة لزجة
شباكها لا تتوقف
عن العراك الدائم
دائرة مغلقة
وانغمس هو في ذات السر
يتمرغ بالرجمة
يقاسمها
العدم
والألم
والحب
والانتظار..
مشروع لم يكتمل بعد

هاجس النار

شهوة تتجشأ
في وجه
المآذن
حان وقت الفلاح!
وتعري القناني
ووسوسة الكؤوس
وألفة ألوان مشمئزة..
في رحم الترنح
العبث
طفلة تعجن بالبر
الموت..
كافأها بطوق
كالذي يرتديه..
هو يهز الذيل
والسيد يضحك
وهي تردد
«أبي يقول من يكذب
يدخل النار»!

ماذا يحدث لو؟!

تسيرني كلمة نعم
وأنتمي لحزب الهمزة واللمزة
وأبتسم لغني تافه
وأكرم لصاً
وأستأجر
دموع التماسيح
في جنازة أحدهم

ماذا يحدث لو
لم أفكر
وأتذوق لحم إنسان
وأرتدي كل يوم
قناعاً
حتماً لن أكون أنا.

غبي

يرتدي.. النظارات
ويقرأ الصحيفة بالمقلوب
يعشق أمه
لدرجة الجنون
ويجد قيساً غبياً
لأنه مات مجنوناً
من أجل امرأة !!

انتظار

أنتظر
رسولاً يعرج إلي
من السماء
حاملاً معه أسفاراً
تنتشلني من الهاوية
.. ترمي لي جدائل الحياة
تنفض عني سطوة دمية البيت
فيرتدي ليلي ثوب الوهج
تعيد ذات الحكاية
الحب والخير والأمل
ترفع عن جسدي
خناجر مسمومة
وتذكرني
أن اليأس موت
والخطوة الأولى
بداية الألف ميل
وأن حجراً صغيراً
يبني سداً..

أنتظر سفينة
تأخذني إلى عالم للتو يبدأ المشوار
على أرض لم تفض بكارتها الخطيئة.

أنتظر

ضوءاً بالكاد يتنفس
تحت كومة قش
من الظلام والأجساد
وأوراق الخريف
ضوء خافت
خافت
وبعيد..

أنتظر
عقارب الوقت
تطرق باب ذهني
علي أن أفتح نافذة الروح
علي أن أتخطى سد يأجوج ومأجوج
لماذا
أطفأت الأنوار
وطردت كل المدعوين
وأنزلت الستار مبكراً؟!

محطات ثقافية

مدحت علام

مدحت علام

رابطة الأدباء

خالد الشايجي حصل على «الدكتوراه» من الجامعة الأمريكية

منحت الجامعة الأمريكية في لندن الشاعر خالد الشايجي درجة الدكتوراه عن أطروحته «الإدارة والتخطيط في دولة الكويت» ولقد تضمنت الدراسة بحثاً شاملاً عن الكويت من خلال الإدارة، والتعدد السكاني وبناء دولة الرفاه، وغيرها.

تضمن الفصل الأول من الدراسة المراحل التي مرت بها الإدارة الكويتية منذ تأسيس الدولة لتمتد المرحلة الأولى من عام 1759 إلى عام 1921 والتي اتسمت بمباشرة الحاكم لادارة الدولة بنفسه، دون وجود تنظيم إداري يعاونه على اتخاذ القرارات إلاكبار التجار والوجهاء، وفي المرحلة الثانية من عام 1921 حتى عام 1938 بدأ إنشاء الكيانات التنظيمية التي ينتمي في ذلك الوقت «دوائر» وفي المرحلة الثالثة من عام 1938 إلى 1969 تطورت فيها الأنظمة التعليمية، والتربوية والصحية، أما المرحلة الرابعة في عام 1970 وما بعدها فقد شهدت اتساع الادارة العامة للدولة، وبحث الشايجي في الفصل الثاني من الدراسة التعداد السكاني والاستعانة بالهجرة الوافدة من أجل تحقيق التنمية في المجالات المختلفة.

وأشارت الدراسة في الفصل السادس أنه قبل عام 1950 كان المجتمع الكويتي صغيراً وقاعدته الانتاجية ضيقة جداً بسبب قلة الزراعة والصناعة ثم أشار الشايجي في الفصل الرابع إلى بداية عملية بناء دولة الرفاه.

واستنتج الباحث في دراسته إلى أن عدم تمكن الإدارة الكويتية حتى الآن من النهوض بمسؤولياتها نحو توجيه اقتصادها إلى الوجهة السليمة، والاستفادة من كل الأوقات التي كانت مواتية كان هدرا للمال والوقت، كما حدد الشايجي ثلاث مشكلات رئيسية تظهر على السطح دائما، ويتصدى لها التخطيط والمخططون وفي كل مرة توضع فيها الخطط، ومع ذلك فلا ينجح التخطيط في اصلاحها وهذه المشكلات هي الاختلالات الإقتصادية، والاختلالات السكانية، والاختلالات الإدارية.

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للابداع الشعري: اختيار الشاعر السوداني محيي الدين فارس «للتكريمية»

أعلن رئيس مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري الشاعر عبدالعزيز

سعود البابطين عن اختيار المؤسسة للشاعر السوداني محيي الدين فارس للجائزة التكريمة للدورة التاسعة «دورة ابن زيدون» والتي ستقام في 4 ـ 8 من أكتوبر الحالي في أسبانيا تحت رعاية الملك خوان كارلوس، وفي حيثيات الاختيار أوضح البابطين أن فارس من الرعيل الذي جذر الشعر الأصيل في حقول الإبداع منذ الخمسينات من القرن الماضي، وقدم أسلوبه الخاص المتمايز عن أقرانه وتجلى ذلك واضحاً من خلال دواوينه الخمسة التي صدرت له.

والشاعر محيي الدين فارس من مواليد 1936 وأتم دراسته الجامعية في القاهرة وفي حياته العملية عمل محاضرا في التدريس قبل التفرغ للإبداع الأدبي.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: «جزيرة فيلكا منذ خلال الأدلة الأثرية»

ضمن الأنشطة الثقافية لإدارة الآثار والمتاحف في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أقيمت في المدرسة القبلية محاضرة عنوانها «جزيرة فيلكا من خلال الأدلة الأثرية» لمدير إدارة الآثار والمتاحف شهاب عبدالحميد شهاب، في حضور الجهاز التنفيذي لاتفاقيات المنطقة المقسومة وتطوير وتنمية الجزر الكويتية والمشروعات الكبرى، ونخبة من الأثريين الكويتيين والمهتمين بالآثار وكان مدير إدارة الشؤون المعمارية والهندسية في المجلس الوطني للثقافة المهندس علي اليوحة هو مقدم المحاضرة.

أشار شهاب في المحاضرة إلى الأدلة التاريخية التي تؤكد عمق وقدم الحضارات التي قامت في جزيرة فيلكا، والتي تدل على أن أنها مستند تاريخي متكامل ومن أهم هذه الحضارات حضارة دلمون، والحضارة الهلنستية التي تعتبر مزيجاً بين الحضارتين الغربية والشرقية، كما استعرض المحاضر أهم المواقع الأثرية في الكويت.

مراقبة ثقافة الطفل: حوار مفتوح مع الناشئة

أقامت مراقبة ثقافة الطفل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حواراً مفتوحا لمنتسبي الدورات التدريبية ضمن فعاليات الصيف الثقافي السادس في مركز عبدالعزيز حسين الثقافي.

وفي بداية الحوار ألقت مراقبة ثقافة الطفل رابعة المطوع كلمة رحبت فيها بالحضور وقالت: «لنكن خلية واحدة متماسكة تعمل مع بعضها البعض من أجل تحقيق آمالنا الواسعة وطموحاتنا المتعددة.. ثم ألقى رئيس مجلس إدارة مجموعة «فانتسي» وهي الشركة الراعية للحوار اسماعيل صالح كلمة شكر فيها المجلس الوطني لاتاحته هذه الفرصة للإلتقاء بالناشئة والشباب في هذا الحوار المثمر، بالإضافة إلى كلمة القاها الفنان ناجي الحاي نيابة عن إدارة رعاية المعاقين، وكلمة مدير

إدارة الثقافة والفنون الروائي طالب الرفاعي والعديد من الحوارات والفعاليات المتنوعة.

الإمارات العربية المتحدة:

مؤسسة العويس تدعو للترشيح إلى جائزتها

دعت مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية في الإمارات العربية المتحدة الجامعات العربية والمؤسسات الثقافية والاتحادات والروابط الأدبية إلى المشاركة في ترشيح من تراه مناسبا لنيل جائزتها للدورة التاسعة 2004 ـ 2005. وتبلغ قيمة الجائزة خمسمائة ألف دولار أمريكي مقسمة إلى خمسة أقسام في حقول الشعر والقصة والرواية والمسرحية والدراسات الأدبية والنقدية والدراسات الإنسانية والمستقبلية وجائزة الإنجاز الثقافي والعلمي، وأعلنت المؤسسة أن آخر موعد لاستلام الترشيحات هو فبراير من العام المقبل حيث ستعلن النتائج في ديسمبر من العام نفسه.

اليمن:

المؤتمر الخامس للحضارة اليمنية

أقيم في صنعاء المؤتمر الدولي الخامس للحضارة اليمنية بمشاركة أكثر من مائة عالم آثار أمريكي وألماني وإيطالي وفرنسي وياباني، وإيراني، وأذربيجاني، وتركي ويمني ومصري، وسوري، وسعودي، بالإضافة إلى ممثلين عن الجامعات والهيئات ومراكز الأبحاث المحلية والعربية، والدولية.

وفي افتتاح المؤتمر أكد نائب الرئيس اليمني عبد ربه منصور هادي على أهمية الدور الذي يقوم به العلماء المتشرقون والمستعربون من خلال اسهاماتهم الأكاديمية في التعرف على اليمن وحضارتها، كما أوضح رئيس جامعة صنعاء الدكتور صالح باصرة أن انعقاد المؤتمر الدولي الخامس للحضارة اليمنية جاء نتيجة جهود بذلتها الجامعة في استضافة هذه الفعاليات، وأقيم على هامش المؤتمر معرض المراكز الثقافية والبحوث ومعاهد الآثار اليمنية وغيرها من الفعاليات.

السعودية:

يحيى سبعي في مجموعة قصصية جديدة

اختار الكاتب السعودي يحيى سبعي لمجموعته القصصية الأولى عنوان «المخش» والتي صدرت عن دار الكنوز الأدبية في لبنان، و«المخش» كما فسرها المؤلف معناها الندبة أثر الجرح ولقد تضمنت المجموعة عددا من القصص القصيرة التي ساقها سبعي في اسلوب سردي استخلص أحداثها من قريته الحسيني، متنقلا بين دلالات أدبية متنوعة في أغراضها ورؤاها.

ومن قصص المجموعة، «ليلة الهجرة إلى السماء» و«آخر المواقف، البطولة» و«مواجز قصص لامهات قرويات» ويوميات محمومة»

و«نصوص محمومة» و«أشياء صغيرة»، «الرحيل داخل نصوص قصيرة جدا»، وغيرها، واستطاع يحيى سبعي في مجموعته القصصية التعبير عن حزمة من المشاعر الإنسانية ذات الرؤى العميقة، والسرد التقني الجذاب.

مصر:

ندوة ناقشت رواية «طريق النسر» لإدوار الخراط

نظمت جمعية «النقد الأدبي» في القاهرة ندوة ناقشت فيها إحدى روايات الكاتب والناقد إداور الخراط، التي كانت بعنوان «طريق النسر»، وشارك فيها كل من الدكتورة أمنية رشيد، والدكتور صلاح السروي.

ولقد أكدت رشيد في ورقتها النقدية أن ما يميز اسلوب الخراط في رواية «طريق النسر» جدلية الزمان والمكان والشخصية وقالت: «الأماكن عند الخراط تشكل مسارات وسرد للشخصية، وللأفعال، بالإضافة إلى نكهة الزمن وهي تعني كل ما يكون خصوصية الزمن، في الشوارع والمحلات، والعلاقات الإنسانية، كما أن الشخصيات في الرواية فاعلة قائمة بذاتها واختلافاتها، واتفاقاتها، وهي شخصيات مختلفة تماماً عن شخصية الراوي، ومتناقضة معه في الوقت نفسه، وأشارت رشيد إلى ملامح السيرة الذاتية التي باتت واضحة في رواية الخراط، وأن تتبعها يمكن تحقيقه عند مقارنة شخصية البطل وبين البيليوجرافيا التي تخص الكاتب في النهاية.

كما أوضح الدكتور صلاح السروي إلى قرب الرواية من كتابة الذكريات، بالاضافة إلى أنها مليئة بالرموز ونماذج الشخصيات غير الواقعية، وقال السروي: «إننا في هذه الرواية يصعب علينا تحديد النوع الروائي والذي أشار إليه الخراط نفسه وأنه نوع بلا أب أو مصدر شرعي، وأنه نوع لقيط، ومن ثم فهو نوع حر لا توجد له منطلقات جمالية مقدسة، كما عند أرسطو بالنسبة للدراما»، وأكد السروي إلى أن الرواية ملتبسة تقوم على ما يمكن تسميته بجدل الماضي والحاضر، كون الكاتب لا يقدم لنا ما يمكن تسميته بالسارد المقيم الذي يصف ما لديه من خبرة.

وأشار السروي إلى اللغة الخاصة لدى الخراط تبدو واضحة في سيولة بناء الحدث الروائي، والحلم والطاقة الشعرية الهائلة، وقال ادوارد الخراط في مداخلته: «أن طريق النسر هو طريق غير معروف وهو طريق البحث عن المستحيل، والكرامة المهدورة..

قطر:

دراسة حول القصة القصيرة القطرية

صدرت في قطر دراسة حول «القصة القصيرة في قطر» للباحث الدكتور عبدالله إبراهيم، لتتضمن اثنتين وعشرين قصة قصيرة لاثنتي عشر قاصة وعشر قاصين قطريين، ولقد خلص الباحث إلى القول بأن

منطقة الخليج العربي والجزيرة كانت آخر البيئات الثقافية العربية التي عرفت هذا النوع السردي، وأن السياق التاريخي في نشأة الأنواع الأدبية لا يعد معياراً نقدياً نهائيا في الجودة الفنية ولهذا سرعان ما تطورت القصة في هذه البيئة الناهضة، واستأثرت باهتمام نخبة من الكتاب والكاتبات، كما تحدث الباحث عن بعض سمات القصة القصيرة في قطر التي انخرطت في الهموم العامة والهموم الشخصية، وأن بنيتها الدلالية متصلة بالمرجعيات الثقافية التي قامت بتمثيلها، وتنوعت فيها الأساليب السردية بين الصيغ الذاتية، والموضوعية، وشهدت مظاهر تجريب كثيرة.

وأوضح الباحث أن قصصه المختارة تكاد تغطي الموضوعات الأساسية والكبرى، التي عالجتها القصة القطرية، وهي تكشف تنوعا في طرح المشكلات الكبرى وتمثيلها، وتفصح عن تباين الكتاب في نزعاتهم، واتجاهاتهم، وأساليبهم التعبيرية كما تدلل على أن القصة القطرية انخرطت في معمعة القضايا الأساسية للمجتمع القطري، ولم يبخل كتابها بجهودهم في تجريب إمكانات السرد ووسائله في قصصهم.

وشرح الدكتور عبدالله ابراهيم الملامح الجمالية في القصص المختارة ومنها «وجع امرأة عربية» لكلثم جبر، و«الزواج السابق» لأحمد عبد الملك، و«السيدة الجليلة» لهدى النعيمي، و«رجل الخير» ليوسف النعمة، و«حب وكراهية» لخليفة هزاع، و«التجربة» لابراهيم المريخي، و«البلاغ» لمحسن الهاجري، و«الاختيار الصعب» لأمنية العمادي وغيرها.

وكلاء توزيع البيان

■ الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف	هـ: ٢٤٢١٤٦٨
■ القاهرة: مؤسسة الأهرام	هـ: ٥٧٨٦٣٠٠ـ ٥٧٨٦١٠٠
■ الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف	هـ: ٤٠٠٢٢٣
■ الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف	هـ: ٤٩١٩٤١
■ دبي: دار الحكمة	هـ: ٦٦٥٣٩٤
■ الدوحة: دار العروبة	هـ: ٤٢٥٧٢٣
■ مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم	هـ: ٧٩٣٤٢٣
■ المنامة: مؤسسة الهلال	هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي الكويتي عبدالعزيز التميمي وهي بعنوان السحر الشرقي



كتاب اليوم
ضجيج
مجموعة قصصية
هيفاء السنعوسي
تقديم
د. مصطفى محمود
من حيث ننتهي نبدأ..
عهود بدر السالم
صدر حديثاً